

Silvia Baroni, *Leggere la letteratura illustrata. Pratiche e voci (1830-1890)*, Milano, edizioni del verri, 2024, 174 pp., € 18,00

Nel fiorire di proposte di indagine contemporanee sul rapporto tra testo e immagine, e in una ricezione ormai piena, da parte dell'accademia italiana, del *pictorial turn*, il libro di Silvia Baroni presenta, fin dal suo sottotitolo – “Pratiche e voci (1830-1890)” –, una prospettiva importante e complementare a molti studi recenti e precedenti.

Primo, perché lo fa concentrando il proprio campo d'indagine sull'Ottocento, secolo in cui “dal 1830 in poi non c'è un pezzo di carta che venga stampato senza un'immagine” (14).

Baroni stabilisce come data d'inizio della sua ricerca proprio il 1830, nascita del “libro romantico”, “intensivamente illustrato da vignette intratestuali” (7) realizzate con due processi di stampa all'epoca rivoluzionari, cioè la litografia e la xilografia, e come fine il 1890, in cui la diffusione dell'illustrazione fotografica e la sua interrelazione con il formato del libro d'artista aprono a contesti e questioni che l'autrice delega a una trattazione a parte (e che al contempo, viene da aggiungere, sono, molto più segnatamente, già stati oggetto di tale trattazione). La scelta è mossa dunque dalla convinzione che l'illustrazione meriti un'attenzione e degli strumenti specifici e dissimili da quelli con cui si affrontano invece i fototesti, prevalenti nella produzione novecentesca e negli interessi critici contemporanei anche in ragione della loro maggiore legittimità culturale, cronologicamente trasversale: come ricorda Baroni, della rivoluzione dell'immagine in movimento si giova anche l'immagine fissa, con un contagio di legittimità culturale che lambisce, ma raramente coinvolge, la meno nobile illustrazione.

Secondo, perché al pur fondamentale lavoro di stampo più filologico, concentrato su specifici casi di studio (di cui rappresenta un esempio la stessa opera precedente di Baroni, cioè *L'immagine alla lettera. La letteratura illustrata e il caso Balzac*, uscito nel 2023), il volume in esame preferisce una visione d'insieme

volta a indagare il regime scopico dell'epoca, cioè, nella descrizione di Cometa che Baroni fa sua (17), l'interazione tra oggetti (le immagini), dispositivi (i supporti) e soggetti (e il *gaze* da essi esercitato). Terzo, perché lo fa concentrandosi sul campo meno battuto nella classica divisione della comunicazione: non sul mittente (scrittore e illustratore) né sul messaggio (l'opera dal punto di vista formale e tematico), ma sul destinatario, quello che Baroni chiama "il lettore-spettatore" (15) del libro illustrato. Una figura che però, come evidente dalle "voci" selezionate in questo volume, comprende anche i vari mediatori culturali – soprattutto scrittori e illustratori che si fanno a vario titolo teorici e critici.

*Leggere la letteratura illustrata* è diviso in due sezioni – una dedicata alle "pratiche" e divisa in quattro capitoli, una consacrata a sei "voci" raccolte e tradotte in italiano da Baroni.

Il primo capitolo realizza una succinta ma rigorosa ricognizione storica e metodologica che fa da contrappunto all'eccellente sintesi teorica già svolta da Baroni nel primo capitolo del precedente *L'immagine alla lettera*. In entrambi i casi, alle considerazioni formali si accompagna un prezioso focus sulle condizioni materiali di produzione. Baroni basa la sua disamina sugli studi nell'ambito della cultura visuale (citando tra gli altri Cometa, Somaini, Mitchell e Baxandall), della letteratura illustrata (menzionando esplicitamente Mazzocca, Nigro e Pallottino) e dello studio degli iconotesti (per cui chiama in causa Montandon e Nerlich, anche però per confutarli).

Il lavoro di Baroni sulla relazione tra Balzac e la letteratura illustrata riaffiora nuovamente come guida alla selezione dei testi presi in esame nei capitoli successivi, scegliendo i campioni ritenuti più significativi di quello che sarebbe altrimenti un dialogo smisurato (25-27) sulla base della *Monographie de la presse parisienne* balzachiana. In queste tre parti, esaurita la disamina teorica che le introduce e contestualizza, si susseguono dunque rassegne di opinioni critiche dell'epoca, di cui colpiscono tanto l'attualità (o la ciclicità) dei temi, quanto la prossimità con la lunga storia delle teorie della traduzione – del resto l'illustrazione letteraria ha molto a che fare con quella che Jakobson chiama traduzione intersemiotica – che pure non viene menzionate nel testo.

Secondo e terzo capitolo di questa prima sezione si interrogano dunque, attraverso fonti dell'epoca, sui rapporti di forza nel campo letterario di fronte all'illustrazione, sui pregiudizi logocentrici e le critiche rivolte all'idea di "pittoresco", che si accostano a considerazioni di tipo estetico, tecnico, e legate alle minori dignità culturale e forza immaginativa attribuiti all'illustrazione. Tali cri-

tiche venivano principalmente ricondotte alla dicotomia tra arte e produzione industriale e, tra le arti, a una gerarchia che vedeva la letteratura in posizione chiaramente privilegiata. Il quarto capitolo si concentra sulla distinzione di fine secolo tra edizioni popolari e di lusso, e tra illustrazione “alla lettera” e “di interpretazione” (p. 96), concentrandosi particolarmente sul caso di Gustave Doré.

L’irruzione della fotografia – messa in relazione a Naturalismo e Verismo – non occupa che le ultime pagine di questo quarto capitolo, prima di lasciare il passo, nella sezione dedicata alle voci, alle versioni integrali dei sei contributi chiave discussi nella prima sezione. Nonostante sia annunciata come l’apertura di un più ampio e sfaccettato dialogo futuro – che tenga in causa di mutamenti radicali di apparati produttivi e sistemi di circolazione e consumo – piuttosto che la chiusura concettuale del dialogo condotto nel libro, la discussione del ruolo della fotografia nelle riflessioni intorno alla letteratura illustrata lascia il lettore desideroso di saperne di più riguardo le evoluzioni e le propaggini, tra tardo Ottocento e Novecento, delle questioni analizzate nel libro.

I sei testi che compongono la seconda sezione offrono un’utile bussola per comprendere più a fondo il dibattito ottocentesco sull’illustrazione letteraria. I contributi – già al centro dell’analisi condotta da Baroni nella prima sezione – appartengono a nomi più sfuggenti per il lettore non specializzato.

Il primo è una recensione anonima, apparsa nel 1840 su *Il Gondoliere*, dell’edizione della Divina Commedia illustrata da cinquecento vignette ad opera di Domenico Fabris, che il recensore giudica con grande favore. Segue un articolo di Carlo Tenca pubblicato nel 1840 su *La fama*: un intervento polemico contro una società a suo dire dominata dal culto del bello inteso come pura esteriorità (tra i cui frutti Tenca ascrive i volumi illustrati), che secondo l’autore nulla ha a che vedere con l’“intrinseca sostanza” (104) delle vere opere di valore letterario. Il terzo testo, firmato sotto lo pseudonimo di F. de Lagenevais da Eugène Pelletan e pubblicato nel 1843 su *La Revue des Deux Mondes*, delinea un quadro cupo del “declino della letteratura francese” (110), che Pelletan ascrive però principalmente a ragioni materiali, rispetto a quelle essenzialiste lamentate da Tenca. Pelletan accusa gli “avventurieri letterari” (già definiti, in un articolo anonimo apparso nove anni prima, “letterati d'affari”: 49-50) di lasciarsi guidare da logiche speculative, ed esprime la sua preoccupazione per l’espansione della litografia, che, a suo giudizio, è di nocimento alle opere d’ingegno, di cui disturba l’armonia visuale (118), e per gli effetti deleteri della letteratura pittoresca (120-24). Il quarto contributo è l’introduzione a *Les Vignettes romantiques*

(1883) di Champfleury (Jules Husson), uno studio storico-critico sul ruolo delle vignette (le illustrazioni interpolate al testo di prosa) durante il periodo romantico francese. Husson lamenta l'attenzione eccessiva dedicata a suo dire alle vignette, di cui ricostruisce la genealogia fin dalle miniature, per poi discutere i casi di autori e illustratori a lui coevi, resistenti o arresisi al viatico commerciale derivante da un deprecando “culto per le immagini” (132). Il quinto contributo è un altro articolo anonimo (stavolta inglese) sul tema delle illustrazioni dei libri, apparso nel 1867 su *All Year Round* e interamente dedicato a un *close reading* ante litteram delle illustrazioni di Doré all’edizione del *Don Chisciotte* del 1863. Infine, l’ultimo contributo è tratto una delle cinque conversazioni (dedicata all’idea di utilità) che compongono il capitolo “Book Illustration” dei *Portfolio Papers* di Philip Gilbert Hamerton (1889). Hamerton inscena un confronto tra un critico, un poeta, un artista e uno scienziato sul valore e la funzione dell’illustrazione nei libri. Se la struttura dialogica è classicissima, certe posizioni, tanto a favore quanto contro l’inclusione di illustrazioni nelle opere letterarie, sembrano anticipare alcune riflessioni moderne sull’adattamento intermediale, certe indagini cognitiviste sulla visualità dell’immaginazione, certi dibattiti semiotici sulla referenzialità. In ultima analisi, Hamerton sostiene l’importanza della tensione documentaria dell’immagine illustrata rispetto alla deformazione che deriva dagli stili estetizzanti (155-57).

Come detto, i contributi della seconda sezione sono stati pubblicati principalmente in riviste ottocentesche, raccolti e tradotti per la prima volta da Baroni in questo volume, e questo è un grande merito di questo lavoro. Proprio nell’ottica di una reintroduzione nel dibattito contemporaneo di fonti e autori non (più) conosciutissimi, però, una più ampia contestualizzazione del loro ruolo nel campo letterario dell’epoca – seppure a rischio di risultare ridondante o didascalica per l’esperto – sarebbe stata forse utile. Se si può muovere un appunto al volume, infatti, è che le rassegne di pareri critici non sempre in dialogo diretto tra loro, per quanto acutamente ragionate, possono risultare forse un po’ vorticose per il lettore che non abbia una fondata conoscenza della storia della letteratura illustrata e/o delle configurazioni e degli attori chiave del campo letterario dell’epoca in Francia e Inghilterra (e, in misura minore, Italia): non certo Zola, Mallarmé, Delacroix o Ruskin, ma Pelletan, Tenca, du Maurier, Hamerton (solo per citarne alcuni), sono nomi che possono risultare oscuri per il non specialista.

I passaggi più rapidi, però, sono compensati da solide analisi delle differenze tra ricezione francese e inglese (e italiana), e da varie ricostruzioni acute, soprattutto

tutto muovendo da una prospettiva materialista. Ne è un esempio le pagine in cui, nel corso della lunga discussione della produzione e della ricezione critica di Doré, in poche righe viene felicemente ricostruito il sistema di produzione collettiva (un vero e proprio studio di produzione) che rendeva le illustrazioni di Doré appunto “di interpretazione”, cioè basate sulla doppia libertà di muovere dal testo letterario ma allontanarsene, e su quella, concessa da Doré agli incisori che lavoravano per lui, di decidere a loro discrezione come interpretare i suoi disegni originali sul legno (72-73). In generale, i molti riferimenti critici movimentati dal volume, al di là della ricca introduzione metodologica, offrono al lettore che desideri approfondire gli argomenti trattati preziosi percorsi di indagine, che moltiplicano lo spessore di questo libro ben oltre le sue pagine.

GIORGIO BUSI RIZZI  
Universiteit Gent