

Chariter prosegue con il percorso dell'anima nelle *Opere spirituali* di Giovanni della Croce (1641) e con le carte galanti o polemiche ispirate dalla *Clélie*, come la *Carte du Jansénisme* di Zacharie de Lisieux (1660), critica verso i seguaci di Giansenio.

Chiude il saggio un breve punto di vista sui due autori italiani Ludovico Ariosto e Francesco Petrarca. L'edizione dell'*Orlando furioso* pubblicata a Venezia nel 1556 e analizzata da Chartier presenta, all'interno di otto delle illustrazioni delle mappe geografiche, poste in secondo piano rispetto agli eventi rappresentati, le quali presentano i luoghi citati nel canto. E se, come scrive Chartier, Ariosto aveva preceduto Cervantes, allora Petrarca aveva preceduto Ariosto: nel 1525 Alessandro Vellutello arricchiva la sua edizione volgare del poeta con una nuova "Vita" di Petrarca e con una mappa intitolata *Origini di Madonna Laura con la discriittione de Valclusa et del luogo ove il Poeta de lei a principio s'innamoro*. Non una mappa dei pellegrinaggi petrarcheschi, ma una rappresentazione del luogo di massima ispirazione poetica di Petrarca, posizionato ora in un luogo ben determinato.

L'edizione italiana di *Geografie immaginarie* è arricchita da una preziosa introduzione di Lodovica Braidà, nella quale, con sintesi ed efficacia, sono presentati al lettore gli aspetti fondamentali del decennale lavoro storico di Chartier. Accompagnano il testo le riproduzioni a colori di tutte le mappe analizzate dall'autore e l'indice dei nomi.

L'indagine di Chartier dedicata al legame tra la letteratura di finzione e la cartografia immaginaria sottolinea la necessità, forse la ricerca, del lettore di avere una resa spaziale del mondo di cui si sta leggendo, per il tramite anche della cartografia, da cui le mappe narrative «hanno ripreso il lessico, le tecniche e le convenzioni» (p. 79). Chartier propone ancora una volta un'originale angolazione da cui guardare alla storia del libro e della lettura, suggerendoci di osservare da un altro piano il legame tra il lettore, la sua immedesimazione nella storia e la narrazione stessa. Se non altro perché la mappa offre «un supplemento di significato, emozione o sogno» (p. 80) al racconto che oggi, come ricorda Chartier, lo storico può soltanto immaginare.

JACOPO ARNOLDO BOVINO

FRANCESCA TANCINI, *Walter Crane: Books in Colour*, London-New Haven, Yale University Press, 2025, 848 p., 2 vol., ISBN 978-0-300-26394-7, 250 £.

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2240-3604/26015>

Con la monografia di Francesca Tancini, storica dell'illustrazione e bibliotecaria curatrice di fondi personali e biblioteche d'autore all'Università di Bologna, appaiono la più completa, analitica e aggiornata

disamina dell'opera, nonché la riflessione critica più competente sull'impatto prodotto dai libri di Walter Crane (1845-1915), pittore e illustratore vittoriano attivo a Londra a fianco di William Morris ed Edward Burne-Jones. Consapevole delle insidie metodologiche sottese al lavoro, condotto fra Storia dell'arte e Bibliografia, Tancini mette ordine all'enorme quantità di edizioni, di ristampe, di revisioni, di adattamenti, di riusi e di alterazioni che sino ad oggi hanno occultato persino l'identificazione del *corpus* creativo integrale di Crane. La Bibliografia fornisce strumenti per ricostruire sequenze, esatte paginazioni e collazioni, per trascrizioni quasi-facsimilari di frontespizi e copertine ma tende a trascurare l'analisi tecnica dettagliata e lo studio storico della manifestazione delle immagini; la Storia dell'arte, invece, privilegia il disegno originale rispetto alla sua traduzione tipografica, soprattutto quando si tratta di materiali popolari a basso costo. Tancini si muove dunque tra due discipline che stringono di rado convinte alleanze ma quando lo fanno, con metodo e rigore, raggiungono vette altissime: solo intrecciandole è possibile riconoscere la mano di Crane, attribuire correttamente i frontespizi e le copertine al loro creatore e restituire la reale complessità della sua produzione editoriale (vol. 1 p. 47).

Nato come *catalogue raisonné* dei disegni di Crane, *Books in Colour* censisce più di 270 nuovi titoli sinora mai assegnati a Crane: più di 50 libri illustrati (di cui più di 10 nuove attribuzioni), quasi 50 *toy books* e un'ottantina di titoli derivati (di cui 4 nuovi *toy books* e diverse decine di pubblicazioni derivate) e più di 260 *yellow-backs* (di cui quasi 250 nuove attribuzioni). Si sommano così circa 450 edizioni, la maggior parte a colori, prodotte tra il 1863 e il 1914. Tancini ha già curato mostre su Crane e il catalogo della collezione di Caroline Miller Parker, custodita alla Houghton Library di Harvard, ma la sua ricerca ha potuto approdare a simili risultati perché sono molte altre le istituzioni dove ha cercato e trovato i titoli illustrati da Crane (se ne veda l'impressionante elenco, vol. 1, pp. 63-65). Mentre i *toy books* – antenati degli albi illustrati – sono libri giocosi che invitano i bambini all'approccio alla lettura, economici ma rivolti a diversi strati sociali, gli *yellow-backs* sono libri economici tipici dell'età vittoriana, riconoscibili dalle copertine gialle e illustrate, pensati per attirare l'attenzione dei lettori nelle edicole delle stazioni ferroviarie e sugli scaffali più popolari delle librerie, a prezzi davvero bassi e di qualità molto carente. Prodotti industriali a larghissimo consumo, erano venduti a pochi scellini, spesso anonimi e stampati in grandi tirature (10.000-36.000 copie). Le tirature dei libri illustrati di Crane, per effettuare un paragone, si aggiravano sulle 5.000-11.000 copie, con occasionali edizioni di lusso limitate (950 copie). Nonostante la loro natura commerciale, divennero per Crane un laboratorio decisivo: qui Crane affinò soluzioni narrative e decorative che avrebbero poi caratterizzato i suoi celebri *toy books*. Le copertine, spesso sensazionalistiche, riflesso dei gusti della borghesia urbana, introdussero nuove logiche di marketing visuale.

La carriera di Crane si sviluppa in un momento epocale per le arti grafiche e la tipografia, quando le innovazioni nella stampa a colori

trasformano radicalmente la produzione editoriale. Al cuore del percorso di rinnovamento del linguaggio artistico di Crane, fu la stretta collaborazione con Edmund Evans (1826-1905), xilografo e maestro della stampa policroma da matrici xilografiche e cliché in rilievo. Evans riconobbe immediatamente il talento del giovane Crane e ne fece l'illustratore ideale per un progetto editoriale nuovo e ambizioso. «I availed myself of Walter Crane's talent at once. He was a genius», ricorda Evans (vol. 1, p. 18). Grazie ad Evans, Crane esplorò le possibilità della stampa cromatica: dall'uso iniziale di rosso e blu, all'introduzione graduale di giallo, del rosa incarnato e perfino dell'oro. Le sue immagini furono così percepite non soltanto come illustrazioni, ma come oggetti decorativi e pedagogici, capaci di educare il gusto delle classi popolari e dei bambini.

Crane maturò una consapevolezza sempre più forte del ruolo dell'illustratore in un'industria che spesso non riconosceva la professione dell'autore. Il diritto d'autore, che proprio in Inghilterra nel 1710 conobbe il Copyright Act, nell'Ottocento rimase fortemente sbilanciato a favore degli imprenditori del libro e della stampa. Pagato a *forfait* per i *toy books*, Crane perdeva ogni diritto economico sulle immagini, che gli editori potevano ristampare, alterare, riassemblare o persino cedere ad altri editori europei e americani senza nemmeno consultarlo, come accadde con *Walter Crane's Picture Book*, costruito assemblando otto suoi *toy books*: ottimo esempio paradigmatico delle tensioni tra artista ed editore (vol. 1, p. 33) nella Londra del tempo. A pubblicarlo nel 1872 senza il consenso di Crane fu uno dei maggiori editori dell'Inghilterra di allora, George Routledge, che non si fece scrupolo di sfruttare il successo delle immagini di Crane per alimentare strategie commerciali aggressive: ristampe continue, riciclo delle illustrazioni, edizioni composite non autorizzate.

La legge riconosceva infatti la proprietà delle forme tipografiche, non dell'opera dell'illustratore. Prima della convenzione di Berna (1886), con cui si gettarono le basi del diritto d'autore internazionale, all'estero Crane perdeva ogni tutela. E sono tante le edizioni americane ed europee controllate solo dall'editore inglese, se non del tutto pirata. Crane cercò di ottenere visibilità e royalties, ma senza successo.

Crane cercò di opporsi introducendo forme embrionali di *branding* autoriale: inserimento del proprio nome nelle collane (come nei «Walter Crane's Toy Books»), invenzione di una sorta di marca dell'illustratore – la gru col *pince-nez* – come marchio riconoscibile (vol. 1, p. 34). Molte sono le gru, animali e meccaniche, che affollano le sue illustrazioni, perché in inglese *crane* è il nome assegnato a quei volatili. Queste scelte vanno lette come strategie di autopromozione, antesignane di pratiche moderne di marketing digitale, approfondite anche dalla bibliografia in calce al vol. 2.

Quanto alla ricezione del pubblico adulto, dagli archivi emerge una fitta rete di corrispondenze, ma quasi sempre tra Crane, i suoi editori e stampatori, più di rado con lettori comuni. Numerose lettere sono conservate tra Crane l'editore John Lane ed Evans, incentrate per lo più sulla negoziazione dei diritti, sulle vendite, sulle ristampe e scelte grafiche.

Sulla circolazione commerciale, i dati raccolti da Tancini mostrano un sistema articolato: gli *Yellow-backs* erano per lo più venduti nelle edicole e nelle stazioni ferroviarie, nelle librerie popolari e spesso presso rivenditori di giornali; Routledge e altri grandi editori assicuravano la pubblicità tramite cataloghi inseriti nei volumi, annunci su riviste specialistiche come «Bookseller», «Athenaeum» e tramite la stampa dei cataloghi di Natale; a Crane era garantita anche la circolazione internazionale, grazie alla presenza di librerie Routledge a New York e agli accordi con editori francesi, tedeschi e olandesi.

Crane intrattenne legami significativi con il movimento delle *private press*, anche se non fondò mai una propria stamperia privata. La sua presenza in questo ambito fu però centrale, sia come collaboratore diretto sia come figura teorica e influente nella definizione dell'estetica del libro d'arte tra Otto e Novecento. Nel 1894 Crane – tra gli interlocutori iniziali nell'ideazione della Kelmscott Press di William Morris – fu chiamato a illustrare *The Story of the Glittering Plain*, ideato con Emery Walker per la stamperia, forse la più celebre *private press* dell'epoca, fondata nel 1891. *The Story of the Glittering Plain* impose a Crane di confrontarsi con la stampa tipografica di alta qualità, l'integrazione raffinata tra testo, iniziali, bordure e illustrazioni, il vincolo estetico del «libro medievaleggiante», ossia rinascimentale, voluto da Morris. Crane illustrò il volume con linee estremamente fini, adatte alla stampa in nero tipografico, in un formato completamente diverso da quello dei suoi *toy books* policromi.

Oltre alla collaborazione diretta con Kelmscott, Crane contribuì al mondo delle *private press* attraverso la stesura di scritti teorici sul libro come oggetto d'arte, fra i quali va menzionato *Of the Decorative Illustration of Books* (1896); Crane rivestì anche ruoli istituzionali (Presidente della Arts and Crafts Exhibition Society, Maestro della Art Workers' Guild), dove promuoveva la rinascita del libro manuale come risposta all'industrializzazione. Crane non fu stampatore, ma divenne un riferimento estetico e morale per molte *private press* successive, soprattutto nella riflessione sul rapporto fra arte, artigianato e riproduzione meccanica dei testi e delle immagini. In alcuni casi Crane lavorò con editori che assunsero caratteristiche quasi da *private printers*, pur essendo vere e proprie imprese commerciali. Il volume ricorda la collaborazione con J. M. Dent & Co., che nel 1898 pubblicò la collana «Walter Crane Readers».

Come Tancini sottolinea e come il repertorio delle edizioni attesta attraverso lo straordinario apparato iconografico, di qualità elevatissima, l'opera di Crane fu resa possibile da tecniche di stampa allora in rutilante sviluppo e dalla sintonia creativa con Evans. Lo xilografo stampatore padroneggiava la stampa cromoxilografica, che prevedeva la scomposizione dell'immagine in più matrici di legno o metallo, una per ciascun colore, stampate in perfetto registro. La tecnica, già complessa, divenne in mano loro un campo di sperimentazione. Crane imparò persino a disegnare “per il legno”, concependo linee nette e campiture piatte che potessero essere tradotte fedelmente nelle matrici, di legno e di metallo; un'abilità tecnica rara, che lo distingueva da altri illustratori

meno adattabili ai vincoli materiali imposti dai ritmi furiosi dell'editoria industriale di larghissimo consumo. Crane beneficiò anche dell'arrivo dei blocchi fotomeccanici, usati per trasportare inchiostri, acquerelli e disegni complessi conservandone la finezza.

In sintesi, Crane lavorò al limite delle tecnologie disponibili: le spinse oltre i propri confini, le trasformò in linguaggio artistico, ma dovette anche fare i conti con i vincoli dell'industria, che talvolta resero irrealizzabili le sue ambizioni più avanzate.

Il primo illustratore a pretendere di vedere il suo nome sul frontespizio e a conquistare fama internazionale come artista per l'infanzia, tanto negli strati più popolari della società quanto nei circoli più elitari di intellettuali e aristocratici, meritava lo straordinario lavoro bibliografico e storico-artistico di Tancini.

PAOLO TINTI

ANNA SANGES, *Il Fondo antico della Biblioteca centrale giuridica. Le edizioni del Cinquecento*, Torino, Giappichelli, 2022, 333 p., ISBN 978-88-9212-966-5, 47,50 €.

DOI: <https://doi.org/10.60923/issn.2240-3604/26016>

Ia realizzazione o addirittura la pubblicazione di un catalogo è sempre la notizia più bella che riguarda una biblioteca. Nemmeno la sua apertura al pubblico, se avviene senza i necessari ausili per identificare le edizioni e, nelle più fortunate circostanze, per individuare gli esemplari, rappresenta una rivoluzione così significativa come la redazione di un indice. Ciò avviene per molti motivi.

Per prima cosa, perché l'organismo della biblioteca si dota di un proprio sistema nervoso centrale. O meglio, considerato il contesto, di una propria carta costituzionale. L'elenco catalografico determina l'accesso alle opere, agli autori, alle differenti manifestazioni editoriali di tali opere. Il catalogo di un fondo di libri antichi a stampa, compresi fra le date convenzionali del 1450 e del 1830, offre molti altri percorsi, come si vedrà, insiti nella natura polisemica delle stampe ottenute in antico regime tipografico.

In secondo luogo, perché il catalogo orienta l'accrescimento della raccolta o della collezione, nel rendere evidenti presenze e, quindi, le assenze. Catalogo e bibliografia formano un'unione feconda: ecco perché nel Settecento, l'età d'oro della *historia litteraria*, molti cataloghi di biblioteca assumevano anche il titolo di *Bibliographia*.

In terzo luogo, perché il catalogo consente la ricostruzione della stratificazione delle raccolte della Biblioteca, quando è serio e rigoroso, come quello curato da Anna Sanges, funzionario della stessa Biblioteca centrale giuridica di Roma.