

GIULIA CRESPI

L'editoria illustrata nella Milano di primo Ottocento: l'«Ildegonda» di Tommaso Grossi

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIULIA CRESPI

L'editoria illustrata nella Milano di primo Ottocento: l'«Ildegonda» di Tommaso Grossi

Considerata una delle opere più rappresentative del Romanticismo lombardo, l'«Ildegonda» di Tommaso Grossi apparve a Milano per i tipi di Vincenzo Ferrario nel settembre del 1820. Lo straordinario successo ottenuto con la princeps permise al Grossi di dedicarsi a una nuova edizione della novella, pubblicata nel 1821 presso il medesimo editore, cui seguì, quattro anni più tardi, una terza e ultima edizione d'autore ornata di quattro tavole in rame. Il presente intervento si propone di indagare la funzione e l'entità delle acquetinte realizzate da Giuseppe Bramati su disegno di Giovanni Migliara per la stampa del 1825, al fine di mostrare come la novella grossiana, oltre a costituire un interessante fenomeno editoriale, abbia rappresentato un precedente significativo nato in via del Morone, nello stesso contesto letterario e culturale della Quarantana illustrata dei «Promessi Sposi».

Nei primi decenni dell'Ottocento, grazie all'introduzione di nuove tecniche di incisione e al perfezionamento delle pratiche litografiche, il mercato dell'editoria illustrata conobbe una stagione di grande prosperità, conquistando progressivamente segmenti più ampi e diversificati di pubblico. Su modello della stampa periodica e dei grandi romanzi europei, che in molti casi potevano vantare un apparato figurativo complesso e raffinato, opera di artisti illustri, anche nel panorama letterario italiano le immagini cominciarono a popolare in modo sempre più fitto le pagine della narrativa contemporanea di ogni genere e formato.¹ Milano, che fino al 1848 rimase capitale indiscussa della cultura nonché centro propulsore dell'iniziativa editoriale,² seppe interpretare prontamente i mutamenti di gusto registratisi all'interno del mercato librario, promuovendo la diffusione di edizioni di testi romantici, impreziosite da incisioni e tavole illustrate particolarmente apprezzate dal grande pubblico.

Il caso più significativo e avanzato in termini figurativi, è rappresentato senz'altro dall'edizione illustrata dei *Promessi Sposi*, firmata dal pittore torinese Francesco Gonin e dall'incisore pavese Luigi Sacchi, uscita a dispense tra il novembre del 1840 e quello del 1842.³ Per la nuova edizione del romanzo, Manzoni si ispirò alle coeve esperienze francesi,⁴ adottando la modernissima soluzione delle xilografie intercalate nel testo. Oltre alla novità della tecnica figurativa, all'epoca ancora inedita in Italia, il carattere innovativo dell'opera manzoniana risiedeva nella straordinaria sinergia tra il testo e il suo corredo iconografico: le quattrocento vignette accuratamente progettate dall'autore si configurano infatti come un vero e proprio commento visivo volto a guidare i lettori nella comprensione del testo.

L'operazione manzoniana, per quanto del tutto eccezionale nell'industria libraria del tempo, si colloca al culmine di una stagione editoriale di rinnovamento e sperimentazione, che vede

¹ Si veda *Introduzione* in AA. VV., *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, Media, Spettacolo*, a cura di Vinzia Fiorino, Gian Luca Fruci, Alessio Petrizzo, Pisa, ETS, 2013, 11-14.

² Cfr. M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, 81: «Dopo il 1840 si affacceranno numerosi sul mercato milanese gli editori della seconda generazione [...]. Giuseppe Redaelli, che succede a Paolo Emilio Giusti, Vincenzo Guglielmini, che preleva la patente dai Destefanis, Borroni e Scotti che subentrano al glorioso veterano Vincenzo Ferrario, sono nomi dietro cui opera una casa editrice, ove potranno essere attivi consiglieri e impiegati dei più esperti; ma la figura del libraio editore che impersona in sé un'azienda, vivendo a continuo contatto con i 'letterati', è destinata a scomparire. [...]. Nell'Italia postquarantottesca, e poi in quella unitaria, la Firenze di Le Monnier e di Barbera, la Torino dei Pomba, presto la Bologna di Zanichelli, prendono il posto della città lombarda che la sua travolgente espansione industriale sembra distrarre, per alcuni decenni, dal mercato librario».

³ Per la vicenda editoriale della Quarantana cfr. M. PARENTI, *Manzoni editore. Storia di una celebre impresa Manzoniana illustrata su documenti inediti o poco noti*, Bergamo, Istituto di Arti Grafiche, 1946; e F. MAZZOCCA, *L'officina dei Promessi Sposi, con intervento critico di Dante Isella*, Milano, Mondadori, 1985.

⁴ Come ha osservato Mazzocca, le numerose edizioni francesi illustrate della biblioteca di Teresa Stampa costituirono un'importante fonte di documentazione per l'impresa illustrativa del 1840, cfr. MAZZOCCA, *L'officina dei Promessi Sposi...*, 106.

protagonisti da una parte l'officina tipografica di Vincenzo Ferrario, dall'altra gli intellettuali milanesi che, come il Manzoni, avevano contribuito con le loro opere alla diffusione delle idee romantiche.⁵ Il Ferrario, uomo di grande cultura, fervente sostenitore del nuovo gusto letterario, era stato editore del 'foglio azzurro' e dei principali manifesti del Romanticismo lombardo; dedicandosi inoltre alla laboriosa impressione delle traduzioni italiane dei romanzi di Walter Scott, lanciate sul mercato a partire dal 1821. Non si dimentichi poi, che lo stesso Manzoni aveva pubblicato le sue due tragedie, la seconda edizione degli *Inni Sacri* e la Ventasettesima dei *Promessi Sposi* presso il Ferrario, al quale avrebbe certamente affidato anche la stampa della Quarantana, se il libraio milanese non avesse cessato la sua attività nel 1837, quando prese il suo posto la ditta Borroni e Scotti.⁶

Non è perciò un caso che proprio tra i torchi dello stabilimento Ferrario, circa quindici anni prima dell'ambiziosa impresa manzoniana, abbia visto la luce uno dei primi volumi illustrati della poesia romantica milanese: la terza edizione dell'*Ildegonda* di Tommaso Grossi, elegantemente ornata di quattro tavole in rame. Ed è bene ricordare che, nella cerchia dei letterati meneghini promotori della nuova cultura, il Grossi fu tra i primi a servirsi con discreto successo di soluzioni e strategie innovative: dapprima facendosi editore in proprio dell'*Ildegonda*, poi usufruendo del sistema delle dispense per la diffusione del poema epico *I Lombardi alla prima Crociata*.⁷ La sua esperienza fortunata, per quanto modesta, sembra in qualche modo anticipare la successiva avventura manzoniana (della quale egli sarà strenuo sostenitore insieme al D'Azeglio), aprendo la strada a una modernità editoriale che si affermerà pienamente nella seconda metà del XIX secolo con l'avvento dei romanzi d'appendice.

La prima edizione della novella grossiana uscì a Milano per i tipi del Ferrario nel settembre del 1820, stampata in mille copie e venduta al prezzo di copertina di una lira e mezza austriaca. Acclamata come uno degli esempi più alti del Romanticismo lombardo, venne inaspettatamente accolta con favore anche dall'ambiente classicista. «La comparsa dell'*Ildegonda* fu un avvenimento decisivo che ridusse la maggioranza da un lato solo»,⁸ scriverà infatti Giuseppe Rovani nel 1865 alludendo al generale consenso riservato ai versi grossiani. L'opera del Grossi non rappresentò soltanto un singolare caso letterario, ma divenne ben presto un fenomeno di costume, capace di influenzare profondamente l'immaginario collettivo:

Essa cavò le lagrime ai begli occhi di tutta la penisola e si introdusse non solo nelle faccende della poesia, ma mise la malinconia e il pianto all'ordine del giorno anche negli altri rapporti delle arti, della vita, della moda. Dal giorno della sua comparsa parve cosa poco decente e quasi incivile l'abbandonarsi ai moti scomposti dell'ilarità e delle risate sonore, persino i colori vivaci onde la salute e la contentezza infiora i cari volti giovanili, caddero di prezzo affatto, e acquistarono invece un valore inestimabile le pallide gote e gli occhi languenti. Tutte le belle e sospirose fanciulle affettarono gli affanni d'*Ildegonda*, e tutte dovettero essere inevitabilmente

⁵ Mi riferisco non solo ai letterati della *Cameretta* portiana (in particolare Tommaso Grossi, Ermes Visconti e Gaetano Cattaneo), ma anche a coloro che come il Pellico, il Berchet e il Di Breme, presero parte attivamente all'esperienza del «Conciliatore».

⁶ È però significativo che Manzoni continuerà a consultare il Ferrario nel corso dell'allestimento della nuova edizione del romanzo, e altrettanto significativa è la comparsa del tipografo milanese – insieme a Tommaso Grossi e a Leopoldo Maderna – come testimone nel contratto del 1840 stipulato con Guglielmini e Redaelli. Si veda MAZZOCCA, *L'officina dei Promessi Sposi...*, 45-46.

⁷ Pubblicati in tre fascicoli separati, ciascuno contenente cinque canti, e venduti al prezzo di quattro lire austriache, *I Lombardi alla prima crociata* uscirono nella primavera del 1826 per i tipi del Ferrario. Per la vicenda editoriale dei *Lombardi* si veda G. BEZZOLA, *Aspetti della polemica sui «Lombardi alla prima Crociata»*, in *Manzoni/Grossi. Atti del XIV Congresso nazionale di Studi Manzoniani, Lecco, 10/14 ottobre 1990. Nel Bicentenario della Nascita di Tommaso Grossi*, vol. II, Milano, Casa del Manzoni, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 1991, 7-21.

⁸ G. ROVANI, *Biografie dei più celebri Italiani del secolo Decimono*, Milano, 1865, 185.

infelici. Persino il *Corriere delle Dame* prese dall'*Ildegonda* il nome a distinguere nuove foggie di vestimenta; così vi furono i veli e i soggoli e i cappelli all'*Ildegonda*; e vi furono persino il frac e i calzoni virili.

E noi riferiamo queste circostanze speciali, non a cagione di scherzo che troppo sarebbe sconveniente in questa occasione, ma per dare un'idea precisa dell'entusiasmo inaudito che il Grossi seppe levare in tutta Italia colla sua *Ildegonda*.⁹

Il favore incontrato presso il pubblico e presso la critica permise al Grossi di dedicarsi a una nuova edizione del poemetto, stampato in mille esemplari presso il medesimo editore nel dicembre del 1821. Con l'edizione del '21 prese avvio un nuovo processo di revisione della novella, che giungerà a compimento con la stampa del 1825,¹⁰ l'ultima rivista personalmente dall'autore, apparsa nella stamperia Ferrario in una tiratura di 1500 copie al prezzo di 3,45 lire austriache. Il lavoro correttorio del Grossi interesserà diversi ambiti: il poeta interverrà su aspetti linguistici, stilistici e di natura ritmica; numerosi saranno inoltre gli interventi sull'assetto testuale, con un'evidente accentuazione della componente romantica attraverso il recupero di lezioni attestata nella tradizione manoscritta.¹¹

L'edizione del '25, che sancisce la forma definitiva del testo, appare come la più raffinata ed elegante. Stampata in-8°, a differenza delle due precedenti pubblicate rispettivamente in-16° e in-12°, è infatti abbellita di quattro incisioni a tutta pagina realizzate da Giuseppe Bramati su disegno di Giovanni Migliara.¹² La notizia che il Migliara avrebbe realizzato dei quadretti raffiguranti alcune scene tratte dall'*Ildegonda*, era nota sin dalla primavera del 1821, come testimonia la lunga cronaca inviata dall'abate Gaetano Giudici alla Baronessa Maria Hadfield:

La poesia nuova fa dei progressi e ne sia prova la novella che le invio di un giovane che avendo per ischerzo cominciato a far versi milanesi si è trovato poeta senza saperlo e dopo un piccolo tentativo [*la traduzione italiana della Fuggitiva edita da Pulini nel 1817*] coll'intervallo di soli tre anni è balzato fuori con questa composizione viva e patetica sforzando il pianto sopra i finti casi d'una monaca forzata ed infelice. [...]. Questa composizione che non ostante la divisione dei partiti ebbe un generale suffragio sarà soggetto di alcuni quadretti del soprannominato Migliara.¹³

Nato ad Alessandria nel 1785, il Migliara cominciò la propria carriera come pittore prospettico-teatrale, lavorando prima al Carcano poi alla Scala. A soli venticinque anni, a causa di un'acuta affezione polmonare, fu costretto ad abbandonare la promettente carriera di scenografo, dedicandosi a lavori di piccola mole ispirati ai grandi vedutisti del Settecento. Artista eclettico, con una predilezione per la rappresentazione d'interni, egli fu efficace interprete del suo tempo e fervido illustratore dei monumenti del tempo antico, realizzando una serie innumerevole di ambienti da scena e di soggetti da tragedia e da novella, che paiono annunciare il sopraggiungere della nuova sensibilità romantica.¹⁴

Le quattro tavole che riproducono con la tecnica dell'acquatinta i disegni del Migliara,¹⁵ sono

⁹ G. ROVANI, *Biografie dei più celebri Italiani...*, 185-86.

¹⁰ Questa la data apposta sul frontespizio, anche se dall'*Elenco delle opere stampate e pubblicate in Milano e sue provincie*, l'opera risulta stampata nell'aprile del 1826.

¹¹ Di tutto ho dato conto nella mia Tesi di Dottorato incentrata sull'edizione critica e commentata della *Fuggitiva* e dell'*Ildegonda* di Tommaso Grossi, con un inquadramento storico-letterario del genere della novella in versi nella Milano di primo Ottocento.

¹² Le quattro illustrazioni, protette da carta velina, sono inserite nella narrazione e seguite da pagina bianca.

¹³ T. GIPPONI, *Novità dell'archivio Cosway*, in «Annali manzoniani, n.s., IV-V, 2001-2003», 360.

¹⁴ Si veda A. MENSI, *Giovanni Migliara*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1900, 16, a cui rimando per una dettagliata biografia sul Migliara.

¹⁵ I disegni originali del Migliara sono conservati presso la Pinacoteca di Alessandria.

collocate in corrispondenza degli snodi centrali della narrazione. Concepiti come apparato visuale autonomo all'indomani dello straordinario successo ottenuto dalla *princeps*, i quadretti del pittore piemontese si presentano come una sorta di compendio visivo del poemetto grossiano. Fin dalla prima immagine è possibile notare l'estremo processo di stilizzazione cui vanno incontro le figure rappresentate: si tratta infatti di illustrazioni con una singolare attenzione per la prospettiva (evidenti reminiscenze del suo passato da scenografo), in cui gli ambienti, prospetticamente perfetti e animati da un impressionante gioco di luci e ombre, dominano la scena, mentre i vari personaggi sono posti in secondo piano.

La sequenza iconografica dell'*Ildegonda*, si apre con l'episodio che racchiude in sé il motore narrativo di tutto il racconto (Tavola 1):

Ma già s'accommiatava dal donzello,
 Che in Oriente l'ombra si dirada,
 Quando d'agguato uscir vede il fratello
 E Rizzardo investir con una spada;
 Quel fugge rovinando, e pel cancello
 Esce precipitoso in sulla strada:
 L'altro sempre alle coste, mentre il caccia,
 Tiengli il ferro, e lo sgrida e lo minaccia.
 (I 65)

Alle prime luci dell'alba, nel giardino ove i due innamorati sogliono incontrarsi segretamente, Rogiero, il perfido fratello di Ildegonda, tende un agguato a Rizzardo poco prima che questi si congedi dall'amata. Dopo averlo assalito e costretto alla fuga, Rogiero si dà all'inseguimento del rivale, minacciandolo con la spada. Dopo essere stato sconfitto a duello, desideroso di vendetta, egli rivelerà al padre degli incontri furtivi tra i due giovani, dando così inizio a una serie di avvenimenti che porteranno al tragico epilogo della vicenda (la condanna a morte di Rizzardo, bruciato al rogo come eretico, e la conseguente pazzia di Ildegonda, che culminerà con la sua infermità fisica e poi con la morte).

L'illustratore si concentra esclusivamente sui primi quattro versi dell'ottava, rappresentando in modo estremamente accurato lo scenario in cui avviene l'imboscata di Rogiero. I diversi personaggi, piccoli e stilizzati, svolgono invece un ruolo del tutto secondario. Del resto, ciò che salta subito all'occhio è la straordinaria prospettiva monumentale, particolarmente cara al Migliara, nonché la dettagliata raffigurazione del giardino e dell'ambiente circostante, già descritti dal Grossi alle ottave 38-39 della *Parte Prima*:

Ora in cupi pensier Rizzardo assorto
 Nuda recando in una man la spada,
 Schiuse il cancello, e penetrò nell'orto,
 Come il sicario che al delitto vada.
 Il difende da due parti un ritorto
 Muro, che il volger segue della strada,
 Sorge a destra il palagio, e lo circonda
 Il terrazzo ove già vide Ildegonda.

Di fronte a questo è una muraglia bruna
 D'un vetusto castello ora deserto;
 Sbucarne i gufi al lume della luna
 Veggionsi e carolar col volo incerto,
 E le torri in lontano, da nessuna
 Cosa impedito, splendere all'aperto.
 Dubitando il garzon di qualche trama,

Fra i rottami nascondesi e la chiama.

(I 38-39)

La scena raffigurata nella seconda incisione ritrae la fuga dei due innamorati dal *Monaster Maggiore*, luogo in cui Ildegonda era stata rinchiusa dopo che il padre aveva appreso del suo amore per Rizzardo e del rifiuto al matrimonio combinato. La fuga è consentita da un passaggio sotterraneo che dal giardino del convento conduce ai resti dell'antico Circo romano, dove i due vengono sorpresi e accerchiati da un gruppo di soldati, reclutati dal fratello della fanciulla. Durante lo scontro, Ildegonda cade nella mischia e l'amato giunge in suo soccorso (Tavola 2):

Tal dalla fiera mischia ei si districa,
E a salvamento giungere potea;
Ma poi si volge e vede che l'amica
Fuor del rischio seguito non l'avea;
Sente i gridi di lei, che s'affatica
D'uscir di man di quella turba rea,
E sè stolto nomando, un'altra volta
Slanciasi ardito in mezzo della folta.

(II 47)

Anche in questo caso l'artista rinuncia alla drammaticità della battaglia privilegiando la componente descrittivo-paesaggistica, tanto che il quadretto appare interamente incentrato sulla minuziosa rappresentazione delle antiche rovine del Circo, menzionate dal poeta ai versi 1-4 dell'ottava 33 della *Parte seconda*:

Del claustro nel solingo orto s'apria
Dagli sterpi impedita e dalle spine
Una vetusta sotterranea via
Che del Circo adduceva alle ruine;

(II 33,1-4)

Vale inoltre la pena segnalare il dettaglio delle nubi sullo sfondo, che oscurano completamente il cielo, creando una condizione favorevole alla fuga dei due amanti; dettaglio che il pittore ricava dai primi quattro versi della stanza successiva:

Ecco la notte della speme arriva
Agli amanti propizia, oltre il costume
Di densa nebbia intenebrata, e priva
Sotto il ciel procelloso d'ogni lume:

(II 34,1-4)

Come la prima, anche la seconda sequenza narrativa che l'artista sceglie di tradurre in immagine presenta ripercussioni importantissime sullo sviluppo della storia. La cattura dei due giovani coinciderà infatti con la loro definitiva separazione: Rizzardo sarà condannato ingiustamente come eretico, e Ildegonda, dopo essere stata nuovamente rinchiusa all'interno del monastero, cadrà in preda alla follia. La terza tavola della novella, collocata sempre nella *Parte Seconda*, rappresenta la reclusione della protagonista, abbandonata *nel fondo d'un sepolcro tenebroso*, dove ogni giorno una monaca velata le reca pane e acqua (Tavola 3):

Ogni giorno una monaca velata,
Sì che tutta la faccia si nasconde,

L'acqua le reca e il pane all'ora usata,
 Nè al domandar di lei giammai risponde;
 Ma sul terreno ogni cosa posata,
 La lucerna ravviva, olio v'infonde,
 Visita e fruga ogni angolo, e poi muta
 La lunga scala ascende ond'è venuta.
 (II 57)

Ancora una volta il Migliara si focalizza soprattutto sulla rappresentazione della cella sotterranea in cui si consuma il dramma dell'eroina grossiana. Oltre al virtuosismo nell'esecuzione dei particolari e all'incredibile gioco prospettico dato dalla sovrapposizione delle arcate, si noti il consueto contrasto di luci e ombre, di cui egli era maestro. Scarsa attenzione è prestata invece al personaggio di Ildegonda, ritratta mentre col *fianco infermo* appoggiato al *suolo uliginoso*, implora pietà alla consorella, che si mostra però del tutto indifferente alla sua richiesta di aiuto.

Il sepolcro meticolosamente riprodotto dall'illustratore, costituisce inoltre la principale ambientazione della *Parte Terza* (momento più lirico della novella), tutta incentrata sulla descrizione dei vaneggiamenti e delle fantasie allucinatorie della protagonista. E credo non sia un caso che il Migliara, interessato soprattutto alla resa degli ambienti e poco propenso alla pittura di figura,¹⁶ scelse di non rappresentare nessuno degli avvenimenti narrati nel terzo Canto, che forse poco avrebbero stimolato la sua eccezionale abilità nell'uso delle tecniche prospettiche.

L'ultimo episodio su cui si concentra l'attenzione dell'artista coincide con la scena conclusiva dell'opera del Grossi: Ildegonda, ormai in punto di morte, chiede che vengano aperte le imposte così da poter vedere per l'ultima volta le luci dell'alba. Particolare, quest'ultimo, che consente al Migliara di dilettersi con l'effetto del chiaroscuro (Tavola 4):

Le fu risposto esser la notte ancora;
 Ma che indugiar però più lungamente
 Non puote ad apparir nel Ciel l'aurora,
 Chè già svanian le stelle in Oriente:
 Tale di riveder la luce allora
 Surse desiò nel cor della morente,
 Che fè schiuder le imposte, e fu veduta
 Guardar gran tempo il Ciel cupida e muta.
 (IV 68)

Sebbene si tratti del momento più tragico della narrazione, l'immagine non pone affatto l'accento sulla figura della protagonista, ma si limita a riprodurre (con la consueta accuratezza) lo scenario che la circonda. Il soffitto a cassettoni, la luce che penetra dalle finestre, il crocifisso appeso al muro, il *cereo benedetto* posto accanto al letto di Ildegonda; questi i particolari su cui si sofferma il Migliara. In merito ai personaggi, per quanto privi di drammaticità, i loro gesti si attengono con assoluta fedeltà al testo: il sacerdote è raffigurato mentre impone le mani alla morente, Idelbene si dispera al capezzale dell'amica, la Badessa assiste al triste spettacolo con le *braccia incrociate al petto* (tratto distintivo più volte impiegato dal Grossi nella *Parte Terza* per la presentazione della madre superiora). Tuttavia, manca del tutto la dimensione patetica che è invece ben presente nei versi grossiani.

¹⁶ Cfr. MENSI, *Giovanni Migliara...*, 16: «Certi suoi dipinti, e anche talune tele di maggiore impegno, [...] avrebbero senza dubbio costituito imponenti sfondi di scena. E alla pittura teatrale il Migliara si sarebbe fors'anche sentito sospinto e legato per tutta la vita, oltre che dalle sue doti positive di scenografo, dalla sua evidente inattitudine alla pittura di figura, che doveva in seguito notevolmente limitare il campo della sua attività artistica».

È chiaro che la soluzione adottata dal Migliara nei suoi quadretti sia quella della sintesi visiva. Le sue illustrazioni, lungi dall'assolvere una funzione esegetica, tendono semplicemente a richiamare alcuni degli episodi centrali del poemetto senza però accentuarne la componente sentimentale. La spiegazione va ricercata nella genesi stessa delle immagini, concepite liberamente da un'artista che per vicissitudini biografiche manifestò una maggiore attitudine per la rappresentazione di interni e vedute cittadine, rispetto alla pittura di figura.¹⁷ Non ci troviamo pertanto di fronte a un caso, come sarà poi quello manzoniano, di un autore che si occupa personalmente dell'apparato iconografico della propria opera indicando all'illustratore non solo quali momenti tradurre in immagine, ma anche le modalità con cui ritrarre le varie scene.

È poi indubbio il valore essenzialmente esornativo che tali illustrazioni assunsero una volta incise dal Bramati e inserite nella terza edizione Ferrario dell'*Ildegonda*. Si trattò infatti di una strategia editoriale (non sappiamo se maturata dall'autore o dal tipografo) finalizzata a rendere maggiormente appetibile il nuovo volume della novella grossiana. Un'operazione commerciale che, per quanto semplice, appare piuttosto innovativa se si pensa che a quell'altezza cronologica il corredo figurativo delle edizioni di ambito romantico si limitava quasi esclusivamente a singole incisioni - spesso di scarsa qualità - impresse sull'antiporta.¹⁸

Una soluzione simile a quella della novella grossiana verrà successivamente adottata in alcuni dei volumi pirata della prima edizione dei *Promessi Sposi*, che appaiono tuttavia esempi poco significativi, non solo perché cronologicamente seriori rispetto all'*Ildegonda*, ma soprattutto poiché mai autorizzati dall'autore. Nel 1827, quando i tre tomi del romanzo stavano per uscire dalla stamperia Ferrario, la casa editrice Ricordi propose dodici tavole litografiche di piccole dimensioni e di gusto spiccatamente scottiano da unire al testo. Quasi contemporaneamente, tra il 1828 e il 1830, uscì una seconda serie litografica firmata da Roberto Focosi e stampata a Milano da Vassalli; infine negli anni Trenta furono pubblicate diverse edizioni illustrate, le cui immagini, come nei due casi precedenti appena citati, si tradussero in una resa piuttosto ingenua del testo.¹⁹ Non stupisce pertanto la forte insofferenza del Manzoni nei confronti delle numerose edizioni pirata che affollavano il mercato librario, e la volontà di creare una nuova e personale veste grafica del romanzo con l'edizione del '40.

Com'è noto grazie alle numerose fonti documentarie a noi pervenute, l'autore avrà un ruolo centrale sul versante illustrativo, preoccupandosi di fornire ai propri artisti indicazioni precise sulle scene da raffigurare, nonché sul taglio e sulle dimensioni delle vignette. Il Grossi, al contrario, non ebbe alcun ruolo nell'allestimento dell'apparato visuale della sua novella, limitandosi a recuperare

¹⁷ Cfr. MENSI, *Giovanni Migliara...*, 20: «[...] la maggior fama presso ai contemporanei venne al Migliara proprio da questo suo vedutismo, per cui fu acclamato come fondatore di un nuova scuola pittorica, [...] sino ad iniziare quella corrente vedutistica lombarda che doveva essere seguita, tra gli altri, da Luigi Bisi, da Giuseppe Cannella e da Angelo Inganni [quello stesso Bisi che insieme a Federico Moja, altro allievo del Migliara, collaborerà all'allestimento dell'edizione illustrata dei *Promessi Sposi*]». (Ivi, 20). Insieme al vedutismo, la rappresentazione degli interni costituisce l'altro motivo dominante della sua arte, da intendere come «derivazione genuina di una osservazione diretta che rientrava nei gusti e nelle consuetudini di vita dell'artista, [...]». (Ivi, 21).

¹⁸ Si pensi alle edizioni in traduzione italiana dei romanzi di Walter Scott, ma anche all'edizione Ferrario della *Francesca da Rimini* del Pellico (1825), con antiporta incisa da Sergent Marceau su disegno di Giuseppe Bezzuoli. Nella produzione letteraria del Grossi segnalò inoltre il romanzo storico *Marco Visconti*, edito dal Ferrario nel 1834 con antiporta incisa da Gaetano Bonatti su disegno di Massimo D'Azeglio, e tavola di contro all'antiporta realizzata sempre dal Bonatti e disegnata da De Marchi; a quest'ultimi si devono inoltre le due incisioni in acciaio che ornano l'antiporta e il frontespizio della novella in ottave *Ulrico e Lida*, apparsa a Milano presso il Ferrario nel 1837. L'unico esempio significativo anteriore all'*Ildegonda* sembrerebbe invece la *Narcisa, romanzo in quattro canti* del Tedaldi-Fores, pubblicata a Milano presso Batelli e Fanfani nel 1818 con quattro incisioni realizzate da Luigi Rados su disegno di Bramati collocate all'inizio di ogni Canto.

¹⁹ Cfr. MAZZOCCA, *L'officina dei Promessi Sposi...*, 91.

illustrazioni già esistenti, che vennero aggiunte alla nuova edizione della sua opera al fine di incrementarne l'eleganza formale. Nell'insieme il loro valore espressivo non è in alcun modo paragonabile alla complessità della successiva esperienza manzoniana, dove le immagini diverranno una vera e propria guida visiva, finemente messa a punto dall'autore.

La storia del volumetto illustrato dell'*Ildegonda* è strettamente legata alla sua straordinaria fortuna editoriale; fortuna che spiega, del resto, l'uscita di ben tre edizioni d'autore nell'arco di un intervallo di tempo di pochi anni, e la conseguente decisione di impreziosire l'ultima stampa rivista dal poeta con quattro acquetinte ricavate dai disegni del Migliara. È però curioso che le successive ristampe della novella non terranno conto di questa edizione, né dal punto di vista grafico,²⁰ né tantomeno da quello testuale, recuperando la lezione trasmessa dalla seconda edizione milanese. Eppure, il volume del 1825, oltre ad avere un indiscutibile valore testuale, essendo l'ultimo rivisto e corretto personalmente dall'autore, assume grande importanza anche sul piano materiale, configurandosi come un'eccezionalità nel mercato editoriale della Milano dei primi anni Venti.

Pur nella sua semplicità iconografica, la piccola avventura editoriale del Grossi, nata nell'officina romantica del Ferrario negli anni in cui il poeta viveva in via del Morone, a strettissimo contatto con l'amico Manzoni, anticipa l'impresa illustrativa della Quarantana, che aprirà definitivamente la strada alla grande stagione della narrativa illustrata di secondo Ottocento.

²⁰ Segnalo che nel *Florilegio di Novelle Romantiche* pubblicato a Milano da Borroni e Scotti nel 1844 (che comprenderà oltre alle novelle del Grossi, la *Pia* del Sestini e l'*Algiso* del Cantù), il testo dell'*Ildegonda* sarà corredato di due illustrazioni di scarsa qualità, ispirate ai quadretti del Migliara: la vignetta che compare a pag. 4 insieme all'ott. 1 della *Parte Prima*, riproduce rozzamente il disegno inciso nella terza tavola dell'edizione Ferrario; allo stesso modo l'immagine a tutta pagina collocata a pag. 20*b*, dopo l'ott. 69 della *Parte Prima*, rappresenta una grossolana imitazione della scena ritratta nella Tavola 1.

Tavola 1.

Giuramento di Ildegonda e Rizzardo, cm 14x10.5, PARTE PRIMA, pag. 26, ott. 65.

Pag. 26.



Migliara disegno

Bramati inc. per Vinc. Ferrario

Tavola 2.

La Fuga di Riccardo e Ildegonda, cm 14x11, PARTE SECONDA, pag. 46, ott. 47.

Pag. 46.



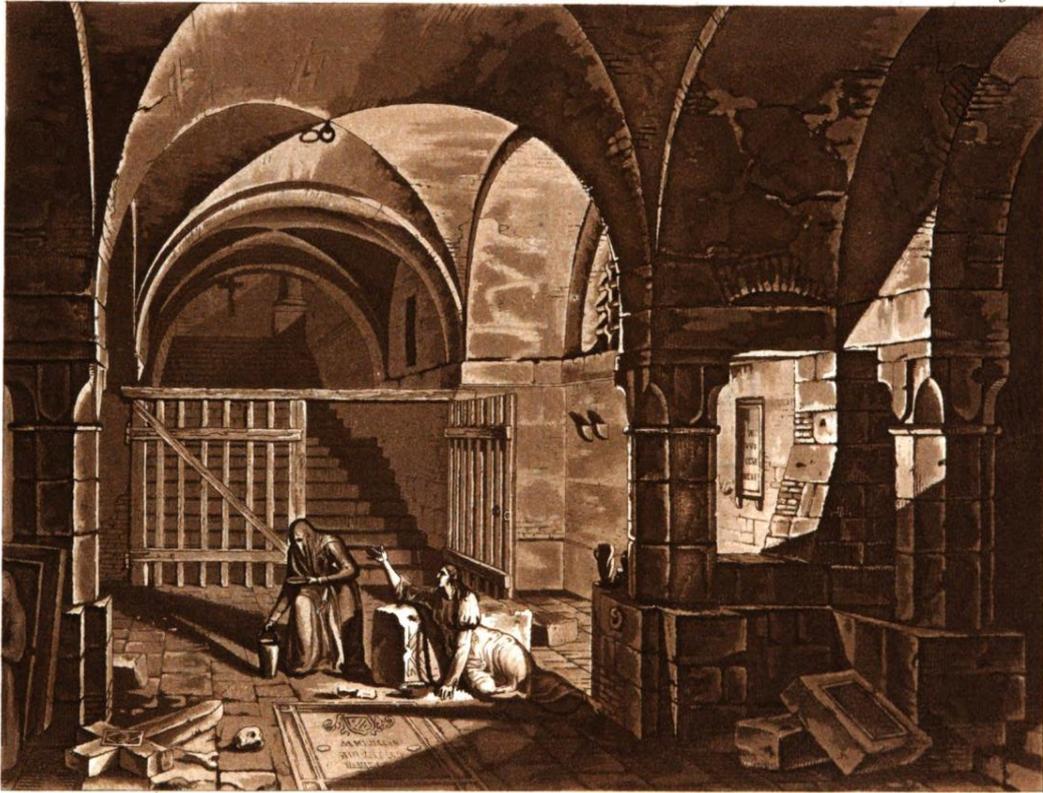
Migliara disegno.

Bramati inc. per Vinc. Ferrario

Tavola 3.

Ildegonda in carcere, cm 13.5x10, PARTE SECONDA, pag. 50, ott. 57.

Pag. 50.



Migliara disegno.

Bramati inc. per Vinc. Ferrario

Tavola 4.

La morte di Ildegonda, cm 14x11, PARTE QUARTA, pag. 110, ott. 68.

Pag. 110.



Migliara disegno.

Bramati inc. per Vinc. Ferrario