

MARIA CHIARA ZARABINI

LA PRODUZIONE GRAFICA DI FRANCESCO NONNI: L'ILLUSTRAZIONE PER L'INFANZIA.

1. Premessa

Nell'ambito della multiforme produzione dell'artista faentino Francesco Nonni (1885-1976), a tutti noto in ambito ceramico e xilografico (1), ci è sembrato opportuno, anche nella prospettiva futura di uno studio monografico che tutta la sua attività comprenda, affrontare il settore, in parte ancora trascurato, dell'illustrazione per l'infanzia. L'indagine critica, infatti, che in modo anche discontinuo ha approntato negli anni passati la lettura dell'opera dell'artista, ha tralasciato tale impegno che invece ha rivelato stretti legami con il resto della produzione più nota, elaborazioni iconografiche e soluzioni sintetiche che permettono di ricostruirne in modo più organico tutto il percorso.

In base al materiale fino ad ora rintracciato (2), nonostante le oggettive difficoltà incontrate nel reperire esemplari in parte smarriti o smembrati, siamo riusciti a definire un periodo d'attività che comprende i testi illustrati fra il 1910 e il 1926 per l'editore Remo Sandron, i sei volumetti per la collana de *La Lampada* di Arnoldo Mondadori, stampati fra il 1914 e il 1920, e le xilografie per la rivista *Il Romanzo dei Piccoli*, stampata a Forlì presso Borbandini e curata dallo scrittore Antonio Beltramelli.

1) Per una bibliografia aggiornata sull'artista si rimanda a: G.C. BOJANI (a cura di), *Francesco Nonni: ceramiche degli anni Venti*, Firenze, Centro Di, 1986.

2) Per quanto riguarda il settore dell'illustrazione per l'infanzia, il materiale è stato reperito in massima parte nella Biblioteca Comunale di Forlì (Fondo Piancastelli), nella Biblioteca Manfrediana di Faenza e presso la Pinacoteca Comunale di Faenza che custodisce una serie di esemplari sciolti donati dalla vedova di Francesco Nonni, la signora Antonia Rondinini nel 1981.

Soffermandoci su questi materiali poco noti, ci riserveremo di fare riferimento, poi, agli aspetti più conosciuti del lavoro di Francesco Nonni che speriamo agevolino l'avvicinarsi a quel piccolo mondo dimenticato, o forse, ci auguriamo, solo nascosto nelle memorie dei fanciulli di una volta.

2. «*La grande esclusa*»: 1910-1920 (3)

Si è scelto il 1910 come data *in re*, anno nel quale le scelte stilistiche ed iconografiche di Francesco Nonni si aprono a ventaglio rivelando l'adesione a differenti motivi espressivi ogni volta singolarmente personalizzati. In sintonia con il fenomeno di diffuso eclettismo percepibile nelle arti applicate fin dall'inizio del secolo, e l'Esposizione Internazionale del Sempione di Milano del 1906 ne è l'esempio più illuminante, le immagini realizzate per il testo *Le novelle del bosco e della palude*, scritto da Antonio Beltramelli e edito da Remo Sandron nel 1910, rappresentano, per Nonni, un momento di elaborazione ulteriore rispetto alle esperienze espresse ne *I canti di Faunus* (1908) di A. Beltramelli e alle illustrazioni per le novelle di Poliziano e Boccaccio (4).

Il volume, riccamente illustrato con 54 immagini fra quadricromie a tutta pagina, fregi, finalini, capilettere ed episodi realizzati al tratto che si interpongono elegantemente nel testo, è racchiuso da una

3) Si è voluto intitolare questo paragrafo, usufruendo del titolo di un noto testo curato da F. BUTLER, *La grande esclusa* (Milano: EmmeEdizioni, 1978) che in modo significativo affronta le problematiche spesso eluse dalla critica della narrativa per l'infanzia, considerata da tempo, espressione minore, nell'ambito della più vasta categoria della letteratura.

4) Analoghe per l'impostazione stilistica alle illustrazioni per "*Le novelle del bosco e della palude*", anche se non direttamente legata alla produzione editoriale per l'infanzia, sono pure le cinque tavole in quadricromia per un altro piccolissimo testo scritto sempre da Beltramelli, "*Un tempio d'amore*" (Sandron, 1910). Le piccole immagini, tratte probabilmente da acquerelli, si nutrono della medesima temperie eclettica presente nelle novelle, anche se nel volumetto emerge un'idea di gotico internazionale rivisitato da un anelito preraffaellita, che propone dell'immagine un respiro più intimo e domestico. Evidente inoltre, e in parte dovuto alla tecnica adottata, è il progressivo alleggerimento del tono iconografico, rispetto alla corporeità delle xilografie di quegli anni: da un certo tenebroso simbolismo si passa infatti ad una solarità che avrà il suo rispettivo più significativo nelle xilografie a più legni, i cui primi esemplari sono infatti datati dopo il 1910.

copertina in brossura raffigurante dei fanciulli che giocano in un parco, la cui fattura più accattivante risultava essere più consona al piccolo pubblico a cui il testo era indirizzato (5). Abbandonata la tecnica xilografica, Nonni, nelle novelle, realizza, con l'ausilio del colore, una serie di acquerelli, riprodotti poi in quadricromia, che testimoniano dell'abbondante numero di fonti iconografiche che l'artista era solito consultare e rielaborare sconfinando spesso in altri ambiti applicativi palesanti un'indole eclettica che lo indirizzerà, negli anni Venti, alla ceramica.

Le novelle, infatti, sono piacevolmente accompagnate da una sfilata di figure, e il termine sfilata non tragga in inganno, poichè qui, come in altri testi ma anche nella scultura, l'abito, uno degli elementi distintivi la curiosità decorativa del nostro, è ciò che colloca gli eventi narrati in un mondo altro, colto per i riferimenti iconografici ed, allo stesso tempo, leggiadro ed evanescente. Così, l'equilibrato dosaggio di colori e linee, che organizzano l'immagine e che sempre rimangono solo componenti analitiche della figura, quasi mai eccessivamente descrittive, ricordano nel loro nitore e nella stesura omogenea delle tinte, una certa stilizzazione di origine orientale, un tardo *japonisme* arricchito da spunti neogotici, quattrocenteschi e settecenteschi. Tali motivi sono inoltre rielaborati su schemi portanti di derivazione simbolista e, più precisamente böckliana, come lo scoglio con il mare in tempesta, il dirupo con la figura pensosa di spalle, che riflette la sua melanconia nel paesaggio tutto intorno, o schemi di stampo preraffaellita negli episodi domestici, in quelli galanti e nelle ricostruzioni di eventi storici, tutti del resto presenti nelle xilografie fin dal 1907.

Il personaggio di Manforte, per esempio, intento a dipanare la rete in riva al mare, nel suo gesto magniloquente e sinuoso, smarrisce l'inquietudine dell'atto, per proporsi nella sua eleganza di forma, che solo l'immaginazione dell'adulto come del fanciullo potrà rendere significante. La giovane donna seduta sull'erba, invece, nella sua elegante tenuta quattrocentesca, come nell'acconciatura semplice e casta, delle quali Nonni non si dimenticherà nel *Concorso per un*

5) La novella, appartenente alla collezione "Giovinezza" che Remo Sandron iniziò probabilmente a curare dal 1908, rappresenta, assieme ad altri esemplari che vedremo, un episodio particolare nell'editoria per l'infanzia di quegli anni, proprio per la veste tipografica assai ricca e per certi versi un po' rindondante e ancora memore degli esempi francesi ed inglesi della III metà dell'800.

vestito da sera di lì a poco bandito dalla rivista *Vita d'arte* (6), ha smarrito o forse solo colorato quel mesto senso di solitudine che si respira ne *I canti di Faunus*.

Se il colore può a volte risultare deviante, in realtà la compattezza e il nitore dei campi distinti evidenziati dal disegno, rimarranno, come vedremo, caratteristiche comuni a tutta la produzione incisoria e grafica dell'artista faentino. Nell'immagine finale del testo, con la scena dei giovani che giungono a palazzo, Nonni, infatti, è riuscito a far cantare i colori, tanto che se ne rimpiangono gli acquerelli originali probabilmente realizzati in questa occasione (7): egli ha creato un corteo dalle mosse cadenzate, dove i volumi sono resi con poche linee essenziali e l'abbinamento con la cromia ricorda la dinamicità che avranno poi le damine e i pierrot ceramicati ma anche la nota xilografia a più legni *Sera*, del 1923, pubblicata l'anno successivo sulla nota rivista curata dallo stesso artista, *Xilografia* (8). La medesima sintesi formale si respira anche nella raffigurazione della regina che mette le mani nella farina: qui, la sagoma, nella sua frontalità bidimensionale sembra anticipare la tridimensionalità della ceramica, la quale, a sua volta, nel proporsi sempre da un punto di

6) In occasione del concorso per un vestito da sera, vinto nel 1911 da Nonni con il modello n. 18 contraddistinto dal motto: Faventia, si enuclea la vocazione decorativa dell'artista ulteriormente sottolineata dalla precisione della descrizione degli ornati e ricami che dovevano abbellire l'abito, e che rivelano nell'attenzione al particolare, una impostazione già decò; riportiamo la descrizione dell'abito tratta dal fascicolo speciale, stampato da "*Vita d'arte*" all'inizio del 1911, anche se il clima quattrocentesco è più evidente negli altri cinque modelli proposti, le cui decorazioni, tra l'altro, sottolineano la forte dipendenza dal decoro ceramico, presente fin dal 1907 nelle xilografie dell'artista: "Toeletta in velluto verde antico. La gemma ha una fascia di seta giallo antico con ricamo in oro e perle bianche, ed uno strascico con ricamo di seta gialla e oro. Corpo scollato, con ricco ricamo in seta gialla e oro e perle bianche".

7) L'oggettiva difficoltà riscontrata nel rintracciare disegni originali, oltre alla nota incuria dell'artista, e da ascrivere anche ai cambi di sede della casa editrice Sandron che, oltre al trasferimento da Palermo a Firenze ha subito i danni della I^a guerra mondiale e la rovinosa alluvione del 1966.

8) Va ricordato che nelle numerose pubblicazioni che hanno inteso censire le opere di Francesco Nonni, purtroppo ha sempre prevalso una generica descrizione delle immagini, alle quali spesso sono stati dati titoli descrittivi, anche quando era già presente una precisa indicazione dell'artista. Valga d'esempio la stampa appena citata "*Sera*" che nel testo di M. Azzolini è stata intitolata "Uscendo dalla Fenice", quando nella rivista «*Xilografia*», nell'indice iniziale d'ogni fascicolo, era citata l'intitolazione originale. Tale commento, dunque, valga da incentivo per una più snella e corretta ricostruzione dell'intera attività grafica dell'artista che eviti così ambiguità e ripetizioni.

vista ideale, non fa altro che giocare con la bidimensionalità e il bassorilievo, questo ultimo felicemente espresso, come è noto, nel periodo iniziale dell'attività dell'artista presso l'Ebanisteria Casalini di Faenza.

Altre volte, invece, l'immagine si infittisce di particolari, come nel caso della fata vicino alla palude: la linea perdendo la sua sintesi ed eleganza, riflette i momenti acritici della fase ideativo-creativa dell'artista rivelando l'adesione incontrollata a schemi iconografici ben noti. Smarrendo la sua semplicità, la grafia disegnativa ricorda in modo più evidente l'illustrazione inglese per l'infanzia: artisti come Walter Crane, Jacob Hood o quegli epigoni del preraffaellismo che furono Ricketts e Shannon, le cui realizzazioni erano già note in Italia in quegli anni. Basti pensare che il famoso testo di Oscar Wilde *Il principe felice*, pubblicato a Londra nel 1888, e abbellito dalle illustrazioni di Crane e Hood, per altro direttamente interpellati, per l'esecuzione dei disegni, dallo stesso scrittore (9), fu stampato in Italia all'inizio del secolo, probabilmente attorno al 1908, mantenendo le immagini del testo originale, dall'editore Sandron (10), il quale, quindi, già in quegli anni, manifestava un'attenzione particolare per il libro per l'infanzia che lo porterà, come vedremo, a curare varie collane per i fanciulli e gli scolari nei primi trentanni del Novecento.

Fra il 1914 e il 1920, contemporaneamente alla realizzazione de *Il romanzo dei piccoli*, Nonni collabora alla collana de *La lampada*, edita dalla Scolastica di Ostiglia, denominazione che in quegli anni aveva assunto Arnoldo Mondadori. I sei testi, in formato quadrotto, con copertina a colori e tre immagini a tutta pagina (mm. 134x172) realizzate al tratto in bianco e nero, recano parte della frase indicativa dell'episodio, mentre l'inizio di ogni capitolo, come nella più nobile tradizione bibliografica cinquecentesca, è contraddistinto, in alto, da poche righe con il riassunto delle vicende più salienti. Questi piccoli gioielli rappresentano, per Nonni, la possibilità di confrontarsi con gli altri illustratori, che in quegli anni in modo più massiccio monopo-

9) Per la storia delle realizzazioni iconografiche dei testi di Oscar Wilde si veda: D'AMICO, MASOLINO (a cura di), *Oscar Wilde. Il principe felice. Una casa di Melograni*, Milano, A. Mondadori, 1980.

10) Il testo di O. Wilde, fa parte dei numerosi testi donati recentemente dall'architetto Ennio Golfieri alla Biblioteca Manfrediana di Faenza. Per ulteriori informazioni sulla donazione si consiglia il saggio di A.R. GENTILINI, *Edizioni rare e di pregio di casa Golfieri, in Le donazioni Golfieri*, catalogo a cura di E. Golfieri, Faenza, Comune di Faenza, 1989.

lizzarono il settore dell'illustrazione per l'infanzia, per proporre un proprio stile, più maturo, anche se in parte ancora basato su di una maggiore rielaborazione del lavoro di Felix Vallotton, da un lato, e delle note illustratrici Kate Greenway e Cecil Aldin dall'altro, tutti per altro conosciuti e studiati sulla rivista «Emporium» nei primi anni del secolo.

Per la collana de *La lampada* (1912-1927), Nonni, come si è accennato, illustra nel 1914 *La perletta del fiume azzurro*, di Olga Visentini, e *Per la patria* di Renato Baldani; nel 1915 *Mariopoli* di Giuseppe Mariani, *Re Tubero*, di Angelo Magni e *I colloqui di Niccolino*, di Etre Valori Rontini. Nel 1920, nella collana «Varia libri per ragazzi», sempre di Mondadori, correda il testo di Beltramelli *La gaia Cachipoli*; in realtà le xilografie per questo testo, erano già state realizzate negli anni fra il 1913 e il 1914 in occasione della diffusione de *Il romanzo dei piccoli* (11). Eccetto il testo di Beltramelli, che, oltre ad essere realizzato in xilografia, e legato alla rivista merita un discorso a parte, gli altri piccoli volumetti, di sobria eleganza, con la copertina in cartoncino ruvido stampato in sole tre tinte e l'interno con il testo riquadrato, mettono in risalto il passaggio nella ricerca del Nostro dalla stilizzazione ottenuta con la tecnica xilografica, verso un ambito ancora più rarefatto gracile ed allo stesso tempo elegante, dove l'ironia va a braccetto con un progressivo svuotamento delle forme ed un abbandono del simbolismo, al fine di proporre immagini nelle quali si impone una pulsione altamente decorativa, vissuta come flusso sotterraneo che permane, al di là di qualsiasi adesione stilistica, anche nei testi scolastici della metà degli anni 20, che più avanti analizzeremo.

Le copertine di *Per la patria* e *Mariopoli*, proposte in veste mitologica, snelliscono così ogni forza evocativa e diventano un repertorio di forme eleganti definite grazie anche a quella attenzione per la pelle delle cose tipica poi del periodo decò. Fausto e Giorgina, i protagonisti di “*Per la patria*”, si muovono, quindi, in un mondo assai stilizzato, dove gli interni degli ambienti, in una trascrizione poetica ancor memore di un certo decorativismo secessionista, vengono disposti in una sinfonia di bianchi, neri e minime variazioni di grigi, colori tutti calibrati con molta maestria, in un gioco di contrasti

11) In: *Catalogo Storico Arnoldo Mondadori Editore 1912 - 1983*, a cura di P. Moggi Rebullà e M. Zerbinì, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985, vol. I pp. 831-841, e vol. II p. 2341.

e di messe a fuoco identiche di ogni particolare, che viene così messo in risalto in tutta la sua dinamica di superficie. La vena decorativa risulta quindi essenziale, come la linearità dei corpi e degli indumenti che, analoghi agli abiti proposti ne “Il romanzo dei piccoli”, anticipano soluzioni solo con gli anni Venti presentate in modo più massiccio sulle riviste italiane di moda più note.

In *Re Tubero*, invece, di un anno dopo, una certa arguzia lega organicamente il testo all’immagine, in una fedele trascrizione grafica dell’episodio narrato, mentre lo stile si fa più ibrido nella caratterizzazione dei personaggi, anche se rimangono gli atteggiamenti dinoccolati dei giovani fanciulli i cui sguardi sono sempre sognanti. Nelle illustrazioni, inoltre, il contrasto di neri e bianchi, di volume suggerito e superficie, è ancora debitore delle soluzioni di Vallotton, anche se nell’artista svizzero non c’è quell’ordine geometrico e scansionale degli spazi, la sapiente simmetria dei pieni e vuoti tipica del faentino.

Se elemento comune è la finitezza delle forme, in Nonni però tale compattezza suggerisce un’esigenza oggettuale oltremodo vicina alla pratica xilografica, del resto suo fondamento espressivo: un darsi di forme chiuse, ben definite che si dispongono nello spazio creando un senso di profondità all’inverso, verso lo spettatore da un lato e, come inserti che fra loro si incastrano, dall’altro. In questo loro essere singoli elementi autonomi, i corpi ricordano, forse, una concrezione particolare: quell’idea di oggetto negato, ma tattilmente suggerito che a fine Ottocento, il trattamento della carta definito “goffatura” riuscì a realizzare nei disparati ambiti dell’illustrazione applicata all’oggettistica cartacea (12). Considerazioni queste che assumeranno, come vedremo, maggiore evidenza in quel piccolo capolavoro tipografico ed editoriale quale è *Il romanzo dei piccoli*.

Si è parlato di possibilità di confronto fra l’artista e gli altri illustratori. È indubbio che questi si muove su di una linea mediana, lontana dai linguaggi espressionisti di quegli anni, di cui Duilio Cambellotti ne è uno degli esponenti più noti, e forse più vicina, anche se più rarefatta, ad una certa vena comico-narrativa, che vide in Antonio Augusto Rubino uno dei suoi più felici artefici. Ne *La signoria Zesi*, per esempio, altra piacevole novella di Beltramelli,

12) La goffatura è un’operazione cui si sottopone la carta e consiste nell’imprimere in essa un disegno decorativo in rilievo senza l’ausilio del colore.

edita da Mondadori nel 1913, Rubino riesce infatti ad imprimere alle poche immagini del testo, una comicità diffusa, ottenuta attraverso un caricaturismo sintetico dei personaggi. Questi, ritagliati nella forma del cerchio e posti nello spazio in geometrici triangoli, come nella vignetta che propone Bortolo con i suoi figli, piccoli, ma identici al padre in quella piramide, che gerarchica, qui appare più come un castello di carte, ricordano i *cartoons* di Walt Disney. È anche il viso di Bortolo, riprodotto come fregio all'estremità di ogni pagina, ricorda l'accorgimento con il quale, fatte scorrere velocemente le immagini, si riesce ad ottenere l'effetto del movimento, pratica basilare nella realizzazione dei cartoni animati per i quali lo stesso Rubino si cimentò negli anni Cinquanta.

Alla vivacità delle vignette di Rubino subentra nella medesima collana la melanconia ed eleganza della grafica del Nonni, la cui vocazione narrativa, risulta, però, essere pulsione comune nei due artisti. E di tale propensione che ha un evidente valore pedagogico, Rossana Bossaglia acutamente sottolinea che

.../i simbolisti come Cambellotti applicano a questa loro attività lo stesso principio generale dell'estetica modernista, puntando sul valore educativo della bellezza in sé; mentre i vignettisti come Rubino puntano sulla diffusione di determinati concetti e di determinati schemi di comportamento tramite la brillante vigoria e il fascino del segno. Gli uni e gli altri, ma i secondi più dei primi, hanno ben capito quale potente mezzo di suggestione possa essere l'immagine (13).

Così anche se in Nonni la carica espressiva impressa ai personaggi si fa più tenue o emerge ironicamente a tratti, è indubbio che il suo mondo incantato, visto attraverso un specchio purificante, si trova in particolare sintonia con i dettami poetici di Beltramelli, del resto punto di riferimento centrale nell'avvicinare il nostro alle tematiche dell'infanzia. Della impostazione narrativa dello scrittore forlivese, Olga Visentini, asserisce (14)

/In Beltramelli... ne deriva un'arte che coglie il reale e si adombra di sogno, che sorride e ridendo lascia tralucere in fondo al sorriso qualcosa di pianto o almeno di malinconia; un'arte... tramata di frasi d'ineffabile tenerezza: guarda un fanciullo

13) R. BOSSAGLIA, *La pubblicitaria per l'infanzia e d'avventura: fantasia e pedagogia*, in: E. BAIRATI, R. BOSSAGLIA, M. ROSCI, *L'Italia liberty*, Milano, Gorlich, 1973, p. 80.

14) O. VISENTINI, *Primo vere. Storia della letteratura giovanile*, Milano, Ed. Scolastiche Mondadori, 1961, pp. 186-187.

che addenta un pane e mormora: "I bambini devono avere fame sempre": e a Zesi che non vuole lavarsi, fa dire con grazia monellesca: "Hai ragione: l'acqua è sudicia e i bambini sono puliti".

Così di questa diffusa malinconia, alternata poi ad una arguzia iconografica apparentemente dimentica del formulario stilistico del Nostro, in un'altalena che sembra riflettere lo stesso tenore compositivo delle novelle, sarà caratterizzata anche la successiva produzione. Nell'ampio arco di anni che vanno dal 1912 al 1921, l'artista faentino continua la collaborazione con l'editore Remo Sandron, illustrando testi di Beltramelli e Moretti appartenenti alla già citata collana *Giovinezza*, le cui successive riedizioni furono appunto arricchite dalle sue sognanti immagini. Probabilmente fra il 1920 e il 1921, realizza le illustrazioni per *Il Solco. Novelle, bozzetti e aneddoti* di Beltramelli e *La sementa. Novelle bozzetti e aneddoti con illustrazioni di Francesco Nonni* sempre di Beltramelli, mentre nel 1921 compare la terza edizione corretta ed accresciuta di *Sentimento. Pensieri, poesie, poemetti, novelline per la giovinezza* di Marino Moretti. In realtà, da un indice pubblicitario desunto nel testo *La sementa* si è potuto rilevare che *Sentimento* era già stato diffuso in una seconda edizione illustrata nel 1912 e in una prima edizione nel 1908 probabilmente non corredata da immagini. Tali informazioni rendono quindi difficile la collocazione cronologica degli altri testi sprovvisti di data di stampa, operazione ostacolata, inoltre, dal ripetersi degli stilemi distintivi delle immagini, più volte ripresi dal Nonni, fra il 1914 e il 1920. Le unità iconografiche come gli arabeschi vegetali, gli occhi di pavone e i fiori dalla foggia rotondeggiante, vengono riproposti, infatti, indistintamente fin dal 1907; i motivi geometrici come i cerchietti vuoti o pieni, le greche o i rombi verranno addirittura usati nelle decorazioni delle ceramiche, mentre il campo nero, la *silhouette* adoperata fin dall'epoca de *I canti di Faunus*, rivive come macchia alleggerita nei diversi abiti dei fanciulli fino al 1926.

I tre testi, sopracitati, realizzati in ottavo o in sedicesimo, e venduti quindi a prezzi differenziati, sono corredata da numerosissime vignette al tratto in bianco e nero: solo in *Sentimento* sono state conteggiate 49 illustrazioni, compresi i finalini e i capilettere. Alcune di queste piccole, ad intervallare il testo, altre a tutta pagina, a volte firmate dall'artista, sono incorniciate, nel caso de *Il solco* e *La sementa* dal fregio di testata con il numero di pagina e il titolo del testo.

Edizioni iconograficamente assai ricche, sembra non vogliano

mai lasciare da solo, con le parole, il piccolo lettore, comparando in differenti porzioni della pagina, in una disposizione tipografica forse un po' disordinata ma indubbiamente vivace. Graziose bambine come Ginevra e Violetta, ne *La sementa*, libere nelle loro semplici tuniche, realizzate con un campo nero, come piccole *silhouettes*, si atteggiano briose o malinconiche fra le pagine del testo; incorniciate ad inizio pagina, occhieggiano da dietro il titolo della novella o fissano con occhio stupito ed un po' incantato ogni piccolo compagno che le ammira. A volte, ancora, malinconici, in quelle piccole brigate dove c'è sempre il bimbo, la fanciulla e il monello, guardano intristiti la loro immagine riflessa in un laghetto, dando così forma alle nenie di Marino Moretti (15).

Autunno si rispecchia alla fontana/e fa d'ogni zampillo un suo monile/, e la fontana sogna un dolce aprile/che al mesto ottobre non somiglia più!/E c'è nell'aria un mormorio di zana/Che vien sul vento con le foglie morte/, e quando il vento mormora più forte/le foglie e il canto perdonsi laggiù...

Se la collana *Giovinazza* era destinata agli adolescenti, la collezione *Per il mondo piccino*, indirizza il suo messaggio ai bimbi delle scuole elementari. In un retro di copertina di questi piccoli quaderni di poche pagine, semplici e dimessi si leggono gli intenti dell'editore Sandron (16).

Non basta pubblicare buoni libri per lo svago e l'educazione dei bambini, è soprattutto necessario mettere i volumi alla portata di tutte le borse, perchè tanto il figlio del ricco, quanto quello del povero possano usufruirne. Tale scopo è stato completamente raggiunto con la numerosissima collezione del MONDO PICCINO, la quale ormai conta circa 200 volumetti dovuti ai più reputati autori e alle più pregiate autrici, ognuno dei quali costa un prezzo addirittura irrisorio, cioè 10 centesimi. /.../ I volumetti sono riccamente ed elegantemente illustrati da artisti di fama. L'edizione ne è nitidissima e correttissima, e per le copertine abbiamo recentemente adottato il sistema della tricromia, che dà magnifici effetti e riesce elegantissima /.../. Per il mondo piccino è specialmente indicato come *libro di premio* ai

15) M. MORETTI, *Sentimento. Pensieri, poesie, poemetti, novelline per la giovinazza*, Palermo, Sandron, 1921, III edizione, p. 215.

16) In quarta di copertina di C. VARIALI, *Silvio Pellico e i carbonari*, Palermo, R. Sandron, /19.../, n. 173.

fanciulli e alle fanciulle che più si distinguono in classe. I volumetti portano una pagina speciale, nella quale il maestro o la maestra possono scrivere il loro attestato di lode.

Anche se non è compito prefissatoci, importante sarebbe aprire un capitolo a parte relativo all'attenzione particolare che questo editore profuse nei confronti della letteratura per l'infanzia; valutarne l'incidenza a livello nazionale che pur dovette essere notevole, la sua impostazione pedagogica come l'attenzione rivolta anche ai ceti più modesti, il tutto in un anticipo, certo in parte disorganico, ma comunque significativo rispetto per esempio alle più note edizioni Salani diffuse negli anni Trenta.

A ulteriore conferma di ciò che abbiamo detto, riportiamo un altro inserto pubblicitario, sempre della casa editrice Sandron, pubblicato recentemente (17).

... Oggi l'illustrazione completa necessariamente il libro, qualunque esso sia. Il libro illustrato trionfa dappertutto; non è facile però illustrar bene un'opera, educando così il senso estetico del giovane lettore.

Così i piccoli fascicoletti della collana *Per il mondo piccino* (mm. 185 x 125), in un inserto pubblicitario sono citati circa 250 volumetti, ristampati più volte dal Sandron, rispondono a questa profonda vocazione pedagogica, dove al senso estetico, come determinante nella formazione del bambino, viene dato quel rilievo di completezza e totalità di sapore indubbiamente classico.

Fra questi quadernetti, regalati come premio di condotta (18) ai bambini delle scuole elementari, memori per le dimensioni ai quaderni in voga tra la fine dell'800 e l'inizio del secolo, illustrati, almeno nelle copertine, da tavole colorate in campi uniformi, si è rintracciata una copertina realizzata dal Nonni probabilmente intorno al 1918.

Compagnano qui, come negli altri testi appena citati, le piacevoli congregate di bambini che attorniano una fanciulla intenta a leggere

17) In: P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna, Zanichelli, 1988, p. 251.

18) I libretti di premio erano assai diffusi all'inizio del secolo. Nella biblioteca di Faenza se ne è rintracciato uno edito dalla ditta Paravia e corredato dalle illustrazioni di Attilio Mussino. Anche qui le immagini sono al tratto e le dame protagoniste indossano abiti medioevali. Il segno è nitido, anche se la descrizione dei particolari è di tipo bozzettistico e predilige una impostazione vignettistica dell'immagine.



Fig. 1. Illustrazione da *Marmitta*.

un libro. La copertina per il testo di Amilcare Lauria *Una riparazione* (seconda edizione) presenta una cromia assai sobria, di poche tinte fra loro accostate; gli abitini dei fanciulli sono semplici, più modesti degli eleganti modelli proposti nel *Romanzo dei piccoli*, mentre nelle capigliature rimane la ricercatezza dei ricciolo, di quell'elemento decorativo presente fin dal 1911: si pensi alla bellissima xilografia a più legni intitolata "Volo", nella quale fanciulli con ali di farfalla volano fra rami fioriti. I tratti dei visi dei fanciulli, sono sempre, anche in questo esemplare, dolci ed essenziali, non sono caratterizzati, ed esprimono una matrice esistenziale comune: l'essere fanciulli.

Di questo essere fanciulli, del vivere in un mondo ideale che quotidianamente si ricrea con il gioco, sono partecipi anche le illustrazioni di un altro racconto di Beltramelli, *Marmitta: avventure di un marmocchio di buon senso* (19), le quali proprio attraverso il gioco dei travestimenti, riuniscono in una trama sottile gran parte della produzione del Nonni: da Oliva, con i suoi sontuosi abiti, ai paggi e alle dame de *Le novelle del bosco e della palude* o alla malinconica fanciulla dagli abiti in stile neogotico fiorito ne *Un tempio d'amore* sempre di Beltramelli, agli abiti da sera per il concorso della rivista *Vita d'arte*, al povero abito di Tono ne *La gaia Cachipoli* o a quelli quasi mimetici di Adriana e Nando ne *La sementa* o ancora, sempre in quest'ultimo testo, alla fanciulla incantata nell'ammirare un pavone, il cui abito ostenta, nei pochi nitidi tratti, una decorazione decò, fino ad arrivare alla cromia sontuosa ed alla volumetria così schiacciata delle damine in ceramica, nelle quali l'abito o il travestimento diventano decorazione pura, in questa loro concretizzazione oggettuale fissa, non più mutevole come nel gioco, ma traslata ed immobile nell'ironica dimensione adulta dell'arte applicata.

Tornando al racconto, il piccolo testo narra le avventure di un fanciullo Edoardo Vincenzo Pericle Lattovari soprannominato Mar-

19) Il testo qui citato si riferisce all'edizione realizzata a Milano da Vittorio Nugoli probabilmente nel 1920; ne comparve poi un'altra nel 1923 edita, questa volta, da Sandron le cui immagini, identiche alle precedenti, furono però stampate con procedimento fotomeccanico su carta satinata bianca. Le 21 illustrazioni che corredano il volumetto sono per la maggior parte tavole che recano un brano sottostante che le intitola, e vignette senza titolo di cui viene data una descrizione fra parentesi quadre. I Titoli sono: 1) /vignetta introduttiva al Cap. I con tre donne e il piccolo Marmitta in fasce/; 2) "E Celestina spesso spesso sollevandolo dalla sua culla..."; 3) /Vignetta al cap. II con Marmitta incoronato e seduto su di un ramo/; 4) "...la caccia si svolgeva lontana e Marmitta poteva assaporare il suo arancio in santa pace"; 5) /Vignetta con 4 monelli/; 6) "La principessa Haremlik, colei per la quale doveva essere intrapresa la guerra di conquista..."; 7) "Prendi il cavallo! - E Marmitta lo prese e l'inforcò"; 8) "Bella principessa, io sono Schizzet Pascià, il cavaliere senza paura"; 9) /Marmitta appeso ad un ramo/; 10) "... si trovò in fondo ad una buca dalle pareti troppo alte perchè egli potesse uscirne"; 11) /Marmitta prepara il fantoccio/; 12) "Quando furono a dieci passi dalla buca, il grido di chiamata assunse un tono di spasimo"; 13) "Aveva i capelli scarruffati, nonna Simona glieli pettinò..."; 14) "La befana col befanino vanno alla messa pianino pianino"; 15) "Quando Marmitta entrò, la marchesa Pomerella..."; 16) /Marmitta che dorme/; 17) /Marmitta ammaestra il pappagallo/; 18) "Marmitta non si scomponeva; proseguiva, profondendosi in grandi inchini"; 19) "Ah! - fece la piccina, e gli passò una mano sul viso in una carezza affettuosa"; 20) /Marmitta che esce dalla botte/; 21) /Marmitta con in mano un cartiglio con scritto FINE/.



Fig. 2. Illustrazione da *Marmitta*.

mitta, poichè fu una delle prime parole che il bambino imparò a pronunciare. Accudito fin dalla nascita dalla sorella Celestina, Marmitta troppo buono ed assennato fu considerato idiota fin da piccolo. L'esuberanza e la fantasia della sorella risulteranno fatali per il marmocchio che giocando travestito da Schizzet Pascià, il grande guerriero, si perderà e, allontanandosi da casa, sarà vestito prima da bambina, poi dovrà addomesticare un pappagallo, pubblicizzare un liquore stando in una vetrina vestito da sultano, per riuscire alla fine nascosto in una botte, a tornare a casa dove tutti lo credevano disperso.

Il racconto, sciolto e piacevole nell'assurdità fanciullesca del susseguirsi degli episodi, è abilmente illustrato dal Nonni, con poche

ma efficaci immagini, molto vicine al testo, attente alle argute descrizioni dei personaggi fatte da Beltramelli, ed allo stesso tempo imperniata di una piacevolezza che ne fa, a nostro parere, uno degli esempi più felici nella illustrazione della narrativa per l'infanzia. Le tavole, realizzate al tratto, grazie anche ad una tecnica più snella e veloce come il disegno, forse a penna o su pietra litografica, sviluppano una narrazione sempre in bilico fra soluzioni classiche e caricaturali. Rimane, comunque, delle esperienze prebelliche, a dettare le regole compositive, la decorazione delle campiture grazie per esempio a linee e pallini, e il gioco di equilibri fra i pieni e i vuoti, di precisa derivazione xilografica, anche quando il segno, infittendosi nelle trame e nei particolari, ricorda l'affollato mondo del compaesano Giovanni Guerrini.

Poichè di illustrazione per fanciulli si parla, ogni immagine è finalizzata ad illustrare l'episodio di un gioco, dove il travestimento, anche in questa favola, è vissuto come rito di immedesimazione nel quale si riconosce la stessa *imagerie* del faentino. Il travestimento, come accostamento di elementi imprevedibili, nell'attenzione come nella completa trasandatezza della scelta dei capi, è dunque una delle costanti iconografiche dell'artista. Nell'immagine in cui Schizzet Pascià si inchina alla principessa Haremlik, per esempio, si assiste all'esposizione di un catalogo di fantasie nelle stoffe, le quali, anche se di modestissima origine, vengono poi trasfigurate in qualcosa di prezioso, il tutto consapevolmente col fatto che la fantasia della fanciullezza è trasformante come lo è quella dell'artista. Così nel corteo, la fanciulla alle spalle della principessa, sempre nella stessa tavola, con il suo elaborato manto a fondo nero, rappresenta la compagine orientaleggiante della scena: un po' di geografia nel grande giardino di Haremlik.

E ancora nell'episodio in cui Marmitta visita la marchesa Pomarella Pomini della Mellonera, gli abbigliamenti suggeriscono un'atmosfera settecentesca resa più frizzante dai visi le cui caricature ricordano le soluzioni iconografiche di Beardsley, affiancati, i visi, alle espressioni stupite delle damigelle, i cui volti, così distintivi della produzione grafica del Nonni, sono incorniciati da capigliature talmente rigide da sembrare capelli. Anche la scena in cui Marmitta fa la sorpresa alla principessa rappresenta, nel dispiegarsi dei particolari, un repertorio caricaturale di abiti e visi, fra i quali l'occhio piacevolmente si sofferma affascinato dalle numerose *texture* con cui è trattata la superficie cartacea quasi l'artista volesse suggerire un *horror vacui* poi eluso attraverso il gioco delle linee sovrapposte. Il senso di riempimento totale così ottenuto, tipico anche dei fantasiosi abiti delle damine e pierrot ceramicati, per i quali ripetutamente si è percepito

lo stretto legame con la produzione illustrativa dell'artista, è quindi il frutto del continuo *revival* del patrimonio iconografico desunto dalla ceramica, dall'illustrazione dei testi, dalla moda, dal teatro e dalla scenografia che il Nostro è consueto elaborare. Recentemente, infatti, è stato sottolineato:

/.../ si documentava con scrupolo e ampia curiosità /.../ - ne fa fede l'ampia raccolta di libri e riviste presso di lui - e ancor prima di recarsi con periodicità frequente a Parigi, il che pare avvenisse solo dopo la prima grande guerra (20).

3. «*Il Romanzo dei piccoli*»: 1913-1915.

In una cedola di commissione libraria, spedita al noto bibliofilo Carlo Piancastelli, ed allegata al volume nel quale sono rilegati i fascicoli de *Il romanzo dei piccoli*, lo scrittore Antonio Beltramelli annuncia (21):

A coloro che vorranno leggere, mi sono posto ad un'impresa disperata in compagnia del mio amico Francesco Nonni, xilografo, e del solerte editore Bordandini. Siamo tre uomini di buona volontà e, se non si spera di ottenere grandi risultati, cosa che molto ci lusingherebbe d'altra parte, si spera almeno di superare le più spesse barriere dell'indifferenza e di riuscir graditi a quei primi che avranno fede in noi. Non promettiamo favolose montagne, ciascuno di noi farà del suo meglio. *Il Romanzo dei piccoli*, che non imita nessun altro giornale del genere, uscirà per ora quindicinalmente e in 20 pagine. Potrà essere settimanale e duplicar le pagine se troverà, nel pubblico, quell'appoggio che vorrebbe attendersi. Uomini avveduti in materia editoriale mi hanno sconsigliato dall'impresa ponendomi innanzi difficoltà d'ogni genere; ed io voglio sperare tuttavia e mi rivolgo ai miei piccoli amici, pei quali intendo favoleggiare, perchè mi aiutino. E l'aiuto non sarà per me ma per il giornale, per la vita del giornale. Come pubblicazione *aristocraticamente compiuta* IL ROMANZO DEI PICCOLI non ha simili in Italia. Illustrato con *incisioni in legno*

20) In: G.C. BOJANI (a cura di), *op. cit.*, p. 14.

21) Il fondo Piancastelli della Biblioteca Comunale di Forlì possiede la raccolta completa dei fascicoli de "Il Romanzo dei piccoli", ora rilegati in un unico grande volume. Per la descrizione accurata di tutti i legni realizzati dall'artista, si rimanda ad altra occasione.

originali, da Francesco Nonni, conterrà per ogni numero una lunga puntata di un romanzo inedito, una storiella grafica ed altre rubriche, più una tavola fuori testo sempre del Nonni. Mia intenzione sarebbe stata quella di poter dare, ogni quattro numeri, un romanzo compiuto: ma, per ora, la cosa non è fattibile, data la soverchia spesa. Se il pubblico dei piccoli, al quale mi rivolgo, sarà contento di noi potrà raggiungere, con l'aiuto degli abbonati, lo scopo che mi prefiggo. E in questo tempo di programmi, mi compiaccio di non esporre nessun programma. Mio scopo è quello di divertire e se posso riuscire a questo, quante cose non si imparano in letizia? Dopodichè non ho che da attendere il vostro consenso, espresso per la pratica via dell'abbonamento.

E vi saluto
Antonio Beltramelli

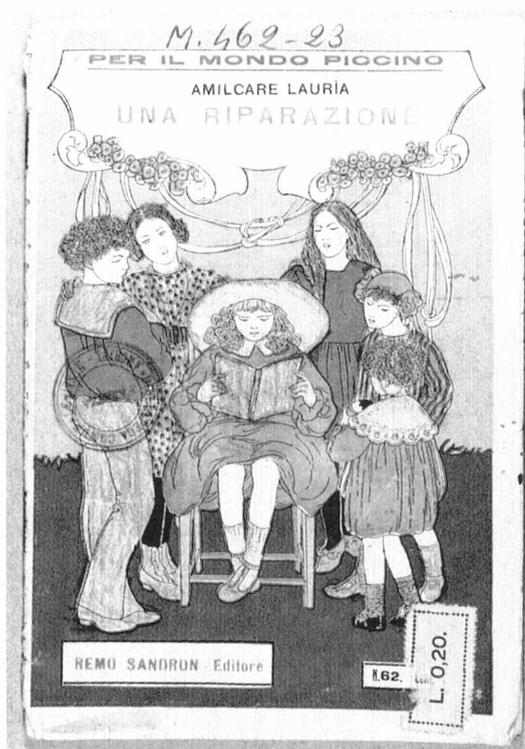


Fig. 3. Copertina di *Una riparazione* di Amilcare Lauria (tricromia).

Dal dicembre del 1913 all'ottobre del 1915, Nonni realizza così numerosi legni, 123 esemplari fra copertine, stampe in diverse tinte, finalini, frontalini, capilettere, graziose vignette che poi si ripetono nei fascicoli cambiando colore, e novella a cui sono abbinati e infine tavole fuori testo. In realtà già dall'ottobre del 1914, la collaborazione dell'artista si dirada, gradualmente affiancata dalla presenza dei non bene identificati xilografi Bissi e Canali, i cui caratteri stilistici sono indubbiamente più espressionisti. Tale diradamento fu in parte motivato dalla contemporanea collaborazione con la casa editrice La Scolastica, come abbiamo appena visto, e dall'avvicinarsi della guerra, ma non si deve dimenticare, che molti furono comunque gli esemplari realizzati in quel lasso di tempo e che non interessano direttamente l'illustrazione per l'infanzia. Di quegli anni, oltre alle ripetute presenze alle biennali veneziane, per le quali si rimanda ad altre fonti bibliografiche, si ricordano le xilografie a più legni, "Cantiere a Rimini", e la notissima "Al mercato" (1913), "La vendemmia" e "Il giogo", per non citare gli ex-libris, o per fare solo un esempio, le suggestive xilografie a tre o quattro legni, con i putti alati ed il mercurio bendato del testo *Il passato* scritto da Gianraniero Paulucci di Calboli, e edito nel 1915 a Firenze, presso la Libreria Internazionale A. Beltrami e infine le numerose collaborazioni a riviste che non sono state ancora interamente ricostruite.

Tornando al Romanzo dei piccoli, non si può non notare la profonda vocazione artigiana che l'artista fa trasparire anche dal più piccolo legno, recuperato materialmente in ogni sua potenzialità grafica; c'è forte, inoltre, la volontà di creare un riferimento ideale, sia letterario che iconografico per un pubblico, probabilmente ancora ristretto. La qualità della immagine è quindi valorizzata dalle xilografie originali, che impreziosiscono l'oggetto cartaceo, lo rallegrano con le numerose immagini che si intercalano fra le righe dei racconti, e stimolano attraverso gli abiti, di volta in volta proposti, un gusto nuovo. Il formato in quarto dei fascicoletti, la presenza di piccole pubblicità, di rubriche, di giochi da ritagliare, come della corrispondenza con i piccoli lettori dei quali in alcuni numeri sono stati pubblicati gli "scarabocchi" più belli (22), e di tavole fuori testo, hanno ancora un'impostazione ottocentesca. Ciò che muta è l'organizzazione tipo-

22) Fra le tavole fuori testo ci sono anche alcuni saggi xilografici della figlia di De Carolis, Donatella la cui evidente abilità trapela dal primitivismo delle sue raffigurazioni precepibili come nota stridula all'interno della compatta formulazione iconografica dell'artista faentino.

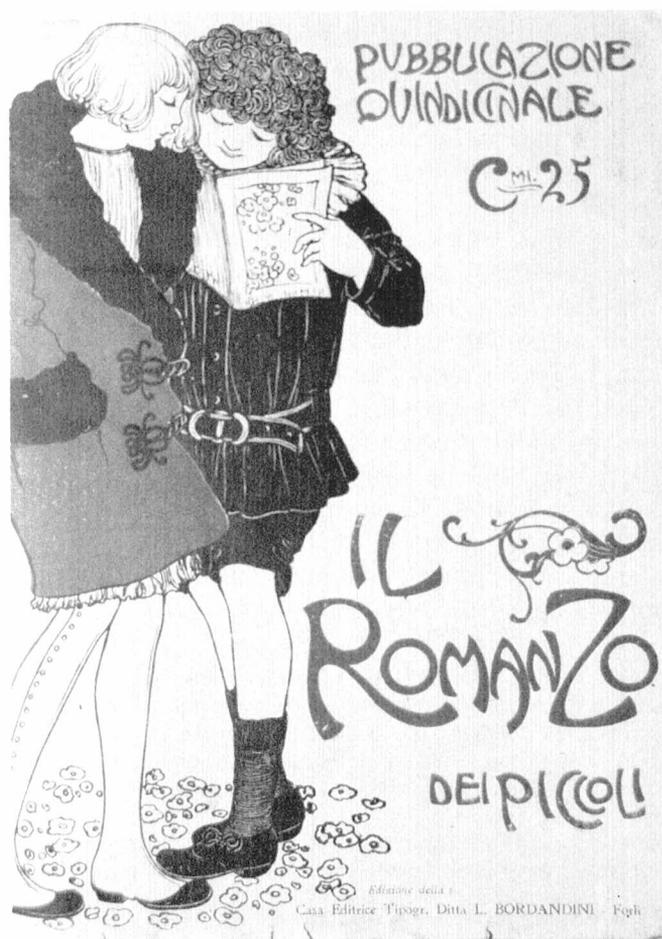


Fig. 4. Copertina del primo fascicolo della rivista "Il romanzo dei piccoli" (xilografia a due legni).

grafica, i caratteri grandi, e il testo a tutta pagina dove le xilografie, stampate a colori, in verde o sanguigna, dagli accenti così espressionistici e caricaturali, fanno intuire quanto importante fosse stata per Nonni la lezione di Felix Vallotton. E ancora evidente è il gioco di vuoto e pieno chiaramente definito, la forza del singolo legno, anche nei suoi profili irregolari, nel suo diventare macchia, pausa cromatica, perimetro chiuso, all'interno del testo. Il preziosissimo

del giornaleto sta anche nella corposità della carta e nella compattezza delle immagini che balzano all'occhio e diventando piacevoli rilievi tattili sembrano svilupparsi nella terza dimensione, ricordando le goffrature ottocentesche e liberty, in quel loro gioco di superficie e volume, a nostro parere, *leit motiv* di tutta la produzione dell'artista.

Realizzato, come si è detto, fra il dicembre del 1913 e l'ottobre del '15, non ha nulla, per esempio, di un coevo giornaleto come il "Corriere dei piccoli" (supplemento del Corriere della Sera): non c'è l'impostazione fumettistica di quello, ma un'eleganza formale, aristocratica, come afferma il Beltramelli, che ne fa quasi un oggetto da collezione, un manufatto dalla consistenza precisa con il dubbio a volte che sia più per i grandi che per i piccini. Ma a prescindere dal pubblico o dall'uso della rivista, l'arguzia della narrazione incanta in questo essere indissolubilmente legata all'immagine, la quale si piega ad una fedele trascrizione della storia, sempre realizzata grazie all'abile scavo con la sgorbia. E la narrazione inizia, nel primo fascicolo, senza preamboli, con i graziosi fanciulli che fanno capolino da una cornicetta centinata in cima alla pagina, quasi come se fossero in punta di piedi, appoggiati ad un muretto, e tutti intenti ad ascoltare:

Tono era vestito così: sulla testa non aveva niente, se non i suoi capelli lunghi e mal pettinati e ai piedi due solidi zoccoli dai quali non si separava se non alla sera quando proprio non poteva farne a meno; aveva poi un par di brache all'antica, strette al ginocchio... poi una camicia di rozza tela e un farsetto corto corto con due bottoni grandi sul di dietro.

I bottoni erano il suo orgoglio ed i colori della stoffa dei suoi poveri indumenti difficili da definire per la consunzione.

/.../il ... musetto/era/ a beccuccio di orciolo, le ciglia aggrottate, le mani annodate dietro le reni, poco più sotto dei due grandi bottoni rossi.

E questa descrizione che, come una filastrocca si ripete più volte, è affiancata alle numerose xilografie del Nonni, quasi ritornello iconografico, da memorizzare come una poesia. Orfano e solo a sette anni Tono abbandona la montagna per recarsi a Cachipoli dove conosce la piccola bambina Pippoli e la sua amichetta, la scimmia Musci.

Nelle avventure che si susseguono, Nonni imprime a volte un leggero caricaturismo ai visi a nostro avviso memore di un Daumier e di un ingentilito Goya, a volte invece una dolcezza infinita come ne "La Pippoli in attesa di Tono" pervade la vignetta. La componente caricaturale, comunque poco evidente nella produzione destinata agli

adulti, è qui strettamente legata alla narrazione del Beltramelli e adotta schemi compositivi precisi che si rifanno ad una concezione generale della caricatura da enuclearsi con qualsiasi mezzo espressivo.

./.../Il caricaturista sa ./.../che in ogni uomo c'è, nella mobilità dei tratti, un elemento ripetitivo, è quello che coglie, ed è con quello che accusa il personaggio (23).

Così Nonni, indirizzato pure dalla descrizione fatta dal Beltramelli, interpreta acutamente le puntate de *La gaia Cachipoli*, creando i visi di Tono, Re Gedeone, Pippoli, Barbapedana, personaggi tutti assai caratterizzati, come lo sarà poi Marmitta negli anni Venti, che rivelano quindi un'abilità del Nostro forse poco conosciuta ma significativa delle capacità dell'artista di abbracciare più ambiti espressivi.

Alla caratterizzazione fisiognomica dei volti, si accompagna, poi, l'estrosa fantasia per gli abiti: ancora una volta l'indumento permette a Tono, a Pippoli ma forse ad ogni bambino, di accedere ad una nuova storia.

Storia stravagante nella quale il travestimento è fondamentale. Nel grande teatro del mondo infatti, l'abito ti plasma, rivela o nasconde parti della tua persona, ti permette di recitare anche i ruoli più assurdi, il tutto comunque con la serietà e la convinzione con la quale ogni fanciullo si appresta a giocare. In questa ottica anche le 19 tavole fuori testo con i modelli di abiti per fanciulli, rappresentano un forte legante iconografico con tutta la produzione dell'artista. Da ciò ne consegue che l'importanza data all'abbigliamento per bambini, alla formazione cioè di un nuovo gusto, fa parte di un intento educativo da non trascurare. Il decoro, infatti, vissuto nei suoi molteplici aspetti di intaglio di mobili, disegni per tessuti, xilografie, illustrazioni per testi, ex-libris, ed infine nella ceramica e nell'abbigliamento, ma forse sarebbe meglio dire decoro come abbigliamento, fa parte di quell'allargato discorso sulle arti applicate, memore delle utopie morrisiane, ma tangente, non si dimentichi, anche l'esperienza futurista, che Nonni attuò, nella definizione coerente del suo programma iconografico, mantenendo fino in fondo la leggerezza di un volo di farfalla. Così la descrizione minuziosa degli abiti, anch'essa spia della variegata

23) In: F. DI CASTRO (a cura di), *Disegni del XX secolo nella collezione del Gabinetto delle stampe*, Roma, De Luca, 1980, p. 32.

preparazione dell'artista, abbinata ad ogni proposta, e realizzata con xilografie a tre o quattro legni, privilegia la semplicità, una linearità delle forme a sacco, un attento accostare le varie stoffe, comunque sempre ricercate. I legni, risposta già decò, alle coeve xilografie a colori con episodi della vita romagnola, prima citate, riflettono inoltre un clima internazionale, ravvisabile nella foggia semplicissima dei modelli e nella ricercatezza dei particolari che vanno dalla stravaganza della pelliccia, agli alamari vistosi, ai sandali coi lacci attorno alla cavaglia, alle acconciature con fasce neoattiche sulla fronte.

Il grazioso *paletot* con le rifiniture in pelliccia, per esempio, riprodotto nel primo fascicolo del dicembre 1913, verrà poi proposto in una versione assai simile nel 1918 nella rivista "Margherita giornale delle signore italiane", dove del resto cominciarono ad imporsi anche le affascinanti copertine a colori dell'illustratore Eugenio Colmo alias Golia, con le sue donne affusolate morbidamente avvolte in abiti larghi e corti, o assai lunghi e provocatoriamente attillati. Anche la tavola seconda, con la *toilette* da sera, propone un abitino assai corto orlato anch'esso in martora, certo lontano dai modelli ideati da Albina e Giuseppina Coronto, i cui abiti per fanciulli, pubblicati sulla rivista appena citata, sono ancora appesantiti da un iperdecorativismo tardo ottocentesco, ulteriormente accentuato dai buffi copricapo, memori, anche se in dimensioni più ridotte, di quelli per signora. Così il "costume da maschietto - in tela di seta ecrù" (tavola 11, 1914), sarà proposto solo dopo gli anni Venti, preferendo sempre vestire i bambini in uno stile ibrido, quasi fossero degli adulti rimpiccioliti (24).

24) Alcuni modelli sono stati recentemente pubblicati in S. CASADEI (a cura di), *F. Nonni in: Maestri della grafica e dell'illustrazione del Novecento*, Faenza, Edit. Faenza, 1990.

Riportiamo comunque l'elenco dettagliato delle 19 tavole presenti ne *Il Romanzo dei piccoli* che verranno contraddistinte dalle prime parole della descrizione abbinata ad ogni modello e dalla numerazione presente nella rivista:

1) "Costume delizioso e originale. Il paletot è di morbido panno verde con un bordo e un largo collo di pelliccia..."; 2) "Toilette da sera abbastanza bizzarra. Si potrà eseguire in charmeuse di tinta chiara..."; 3) "Paletò di velluto verde-marrone"; 4) "Costume da maschera raffigurante una ninfea"; 5) "Acconciatura da testa per bimba"; 6) "Cuffietta da bimba. - Questa elegante cuffietta è di merveilleuse bianca ed è ornata da un grosso nastro di seta o di velluto bleu..."; 7) "Costume da mezza stagione"; 8) "Costume da sera per giovanetta"; 9) "Costumino per bimba di crespo di seta di lana o di cotone..."; 10) "Costume da giovanetta"; 11) "Costume da maschietto in tela di seta color ecrù..."; 13) "Costume primaverile per bimba - di crepe de chine di color azzurro o color spigo..."; 14) "Originalissimo costume da bimba-consistente in una bluse di

4. Il libro scolastico

Capitolo a parte, breve, data l'esiguità del materiale fino ad ora rintracciato, è quello dell'illustrazione per i testi scolastici. Fra il 1924 e il 1926, sempre in collaborazione con l'editore Sandron, Nonni illustra con piccole immagini al tratto, "L'Iliade" e "L'Odissea", tradotti ed annotati da Nicola Festa e "L'Iliade, l'Odissea e l'Eneide esposte da G.B. Prunaj". Sessantotto immagini complessive, nei tre testi, illustrano all'inizio di ogni capitolo, le vicende dei noti eroi omerici e virgiliani, attraverso una impostazione stilistica significativa da analizzare, poichè senz'altro isolata in questo suo esprimere un classicismo svuotato e riproposto tramite una forte temperie decorativa.

Forse stilisticamente poco significative nella dinamica evolutiva del linguaggio del faentino, sono anch'esse però frutto di un abile processo di stilizzazione che segna in modo indelebile sia la sgorbiatura su legno, che l'acquerello, il leggero tratto a penna ed anche la produzione ceramica. Stilizzazione da leggersi a nostro parere come graduale decantazione dei suggerimenti iconografici esterni vissuti come puri involucri, sagome di un retroterra figurativo che il nostro conosce e sviluppa di quel tanto per poi virare l'immagine nei confini del proprio spirito estetico.

Nel cercare di definire questa operazione, la cui formatività è sottilmente evocativa, ci sono venute in soccorso sia le sue xilografie più note, che quelle di altri artisti che contemporaneamente hanno affrontato il problema dell'illustrazione dei classici. A queste considerazioni andrà inoltre affiancata la profonda vocazione educativa dell'editore, più volte sottolineata, interpretata come movente comune, intento di affinamento del senso estetico del fanciullo come dell'adulto.

Da una veloce e sommaria verifica, che non vuol essere esaustiva, di alcuni testi scolastici dell'epoca, editi, per esempio, da Nicola Zanichelli a Bologna, si è constatato come i testi omerici venissero corredati da immagini precise. Fotografie di reperti ceramici greco-

battista bianca..."; 15) "Costume da spiaggia per bimbo..."; 16) "Acconciatura per bimba"; 17) "Costume da giovanetta di taffetà..."; 18) "Costume per ragazzo. La blouse è di stoffa verde..."; 20) "Mantellina da mezza stagione. Questa elegante cappa da bimba è di facile esecuzione e non vi è bisogno di alcuna parola di schiarimento, perchè si possa eseguire così come l'artista l'ha ideata...".

romani o etruschi, disegni stilizzati di oggetti, riprodotti con una evidente grafia ottocentesca, altre fotografie in bianco e nero dei luoghi degli scavi, sono materiali tutti permeati da un profondo senso della storia interpretata positivamente nel tentativo, così, di rendere reale, di trovare e di concretizzare in figure l'antico canto. Edizioni ad uso scolastico, come abbiamo detto, sono affiancabili, ad esempio, alla *Iliade* illustrata da Adolfo De Carolis (1924, Zanichelli), dedicata invece agli adulti, le cui immagini offrono un'impostazione più decorativa, nella quale le figure, filtrate dalla stessa storia e reinterpretate grazie ad un gusto nuovo, sono in parte confrontabili con le realizzazioni del Nonni. I 24 legni dell'artista bolognese, spesso sovrapponibili per l'episodio raffigurato ai disegni al tratto di Nonni, propongono infatti nel loro essere tipograficamente isolati nella pagina, un'idea delle gesta omeriche, vissute attraverso un tramando figurativo che si rinvigorisce dell'aspro ed espressionistico gesto xilografico. I riquadri, di piccole dimensioni (mm. 90 x 76), giocando sul contrasto di bianco e nero, tipico della xilografia, ma pure allusivo del decoro fittile greco-romano ed etrusco, presentano forme il cui linearismo si appesantisce di un segno che non ha più la nota vigoria neomichelangiolesca dell'inizio del secolo, nè la sinuosità liberty degli anni Dieci, ma diventa fregio, indurito da un'espressionismo il cui pathos emana dall'immobilità ieratica dei personaggi in modo violento, in una narrazione bloccata nel singolo gesto, e come imprigionata nella cornice lignea della matrice. A questa figurazione, fissa e tragica nelle sue movenze così arcaiche, che comunque vivono di un'esistenza altamente decorativa, si oppongono in parte le piacevoli narrazioni del faentino. Le gentili figure, gli stessi motivi che compariranno sempre più spesso negli anni Venti, si dispongono in una gradevole sequenza, dove al pathos subentra il mito: quell'idea evanescente della trasposizione delle gesta che le fa vivere come figure di favola. L'involucro classico, quel serbatoio iconografico di forme e gesti a cui Nonni fa riferimento, viene come svuotato, diventa una leggera allusione, una gabbia grafica dove sempre l'eleganza compositiva rimane determinante. Gabbia, dunque, che non propone storia, ma ne fa respirare, anche ironicamente, l'essenza, e ne fa percepire il continuo rinnovarsi nelle forme dell'arte, comprese le più umili e trascurate.

Il motivo del giovane riverso a terra, per esempio, proposto sulla rivista «Xilografia» con il titolo "Il caduto" (anno II, luglio 1925), nella *Odissea*, pubblicata nel 1926, è ripresentato in una veste graficamente più modesta a rappresentare la morte di Antinoo, durante

il banchetto, per mano di Odysseo. Le figure, ritratte in quella linea continua che le racchiude, sgomenti fissano da sopra la tavola, il corpo riverso a terra di Antinoo; la freccia che conficcata nel collo fa sgorgare sul pavimento il sangue, evidenzia la testa dai riccioli scomposti che inquadrano l'ovale del viso, mentre le gambe chiuse nell'atto bloccato del rannicchiarsi quasi pudico del pretendente, definiscono la statuaria evanescenza del corpo, che non ha più nulla del *rigor mortis* se non la posa. Così anche nel primo libro dell'Iliade, un giovane dalla testa riccioluta, ornata di una corona di alloro, tende enfaticamente l'arco puntando la freccia verso il cielo con un gesto sintetico e leggero assai lontano dall'immobile arcaicità e frontalismo dello stesso nell'immagine eseguita da De Carolis. Elemento comune nei due artisti resta comunque, al di là dei personali stilemi, il gusto diffuso per la decorazione intesa come pelle delle cose, come macchia o segno che fa vibrare la superficie cartacea e impreziosisce il testo a stampa. Nel lavoro del Nonni, inoltre, i gesti, anche i più quotidiani, hanno sempre l'eleganza e la movenza di un passo di danza. E pure nelle scene di battaglia, come nell'episodio che ritrae Patroklo morto atterrato dai troiani (libro XVII) o nella battaglia degli dei (libro XX), anche se il segno un po' si infittisce, i protagonisti sono come in posa e sembrano voler simboleggiare, nel gesto trattenuto e costruito, un rito comportamentale che pare ripetersi nel tempo come immutato, anche se sfibrato in ogni riferimento che non sia lieve ed ironico. Nella levità, quindi, si dipanano le storie, in cortei così semplici e lineari da potersi riassumere in una greca o in un disegno geometrico e ancora nella sinuosità andamentale percepibile nelle giovani donne che vanno a divertire i pretendenti prima del banchetto (libro XX, Odissea), il cui incedere ricorda le medesime soluzioni adottate nella nota xilografia "Sera", realizzata nel 1923 e pubblicata l'anno successivo su Xilografia. Per meglio definire tali caratteristiche di leggerezza e ritmia motoria e decorativa che il Nonni imprime alle figure ma anche allo sfondo spaziale che le avvolge, riportiamo le parole di Rossana Bossaglia che, nel delineare le tematiche del Decò italiano, ne ha ravvisato appunto (25)

/la/...riduzione a un significato decorativo e soprattutto a un'atmosfera di grazia accademica.../e/ la tendenza a un estraniamento dalla realtà che tiene insieme, nel primo venticinquennio del secolo, movimenti di matrice diversa. ... sotto l'ala ampia e variegata di un neoidealismo generalizzato.

25) R. BOSSAGLIA, *Il decò italiano. Fisionomia dello stile 1925 in Italia*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 14.

Alla luce di tali considerazioni, risulta quindi immotivato parlare dei limiti dell'operazione iconografica attuata da Francesco Nonni, quando si consideri, nel caso specifico, l'epica come la trasposizione letteraria delle gesta ma anche dei sogni di un popolo e dei loro eroi, e così la immagine abbinata a tale tradizione, come la concretizzazione di una favola o meglio come il perpetuarsi di un gesto rituale che si è felicemente trasformato in grafia.

5. *Conclusion*

Nella produzione grafica di Francesco Nonni, relativa all'illustrazione per l'infanzia, in base agli esemplari rinvenuti, a nostro parere, si evince una stretta dipendenza fra questi e gli elaborati più noti; dipendenza soprattutto stilistica che chiarifica ulteriormente il graduale evolversi del suo linguaggio dai primi esordi espressionisti, alle esperienze eclettiche del primo decennio del secolo per giungere poi alla levità decò degli anni Venti, agevolata, questa, anche dalla adozione della stampa xilografica a più legni, introdotta dal Nostro fin dal 1911, la quale permette di arricchire l'immagine di un senso atmosferico, altrimenti lontano dai più consueti risultati ottenuti con l'inchiostatura di una sola matrice lignea. Le immagini proposte, la cui descrizione lacunosa speriamo di colmare in altra sede, suggeriscono inoltre una duttilità nel processo creativo dell'artista che vive di una dialettica particolare nei confronti di tutta la produzione applicata. Così l'autonomia espressiva che si è voluta leggere nelle sue xilografie a più colori, che sembrano in tal modo riscattarsi dal soffocante legame con il testo, va, a nostro parere, riletta alla luce di una necessità espressiva che non esclude, ma anzi è finalizzata all'applicare l'immagine, il decoro o la *texture* ad un preciso oggetto. Le xilografie così, nate autonome o legate al testo, le damine portabiscotti o portaprofumi, gli abiti da sera, gli indumenti per i fanciulli, gli ex-libris ma anche i bassorilievi di legno dell'inizio del secolo, andranno interpretati come la quotidiana fabulazione di un artista eclettico che gioca con le forme e gli oggetti che le racchiudono nella convinzione della possibilità di un riscatto estetico di tutte le espressioni e gli atti dell'uomo. In questa ottica, la preziosità dei suoi oggetti che siano lignei, cartacei o ceramicati, va ricollocata nell'ambito più ampio di quella filosofia estetica che inaugurata alla metà dell'800 dai preraffaelliti, ha avuto i suoi ultimi languori nel periodo decò.

L'eleganza, così, il sintetismo diffuso, la ricercatezza delle forme,

dei colori e dei materiali, si giustificano grazie anche a quell'integrità morale ed estetica, di stampo appunto preraffaellita, costantemente presente in tutta l'attività del Nonni, compresa la dimenticata sezione dell'illustrazione per l'infanzia.