

# Le illustrazioni di Apeles Mestres per il libro *Liliana*: uno studio artistico-espressivo e simbolico

---

Alice Migotto

*Investigadora independiente*

Recibido: 02/09/2023. Aceptado: 26/01/2024

## RESUMEN

Con este artículo se pretende hacer un análisis de la obra *Liliana* de Apeles Mestres, prestando especial atención a las ilustraciones que el propio autor creó para su poema. Iniciando el discurso con un panorama general del desarrollo del arte en los libros de cuentos, se examina el estilo y las técnicas utilizadas por el artista y escritor catalán para enriquecer la obra maestra dedicada a su esposa. Se trata de un himno no solo a la naturaleza y al respeto por todos los seres vivos, sino también a las dos artes hermanas, poesía y arte, tomando la forma de ilustraciones de cuentos de hadas de un mundo encantado que solo espera ser descubierto.

## PALABRAS CLAVE

Apeles Mestres, *Liliana*, Ilustraciones, cuento de hadas, naturaleza

## APELES MESTRES' ILLUSTRATIONS FOR THE BOOK "LILIANA": AN ARTISTIC, EXPRESSIVE AND SYMBOLIC STUDY

## SUMMARY

With this article I intend to make an analysis of the work *Liliana* of Apeles Mestres, paying particular attention to the illustrations that the same author created for his poem. Starting by drawing a general picture of the development of art in storybooks, I will examine the style and techniques used by the Catalan artist and writer to enrich the masterpiece dedicated to his wife, a hymn not only to nature and respect for all living creatures but also to the two sister arts; poetry and art, which here takes the form of magnificent fairy-tale illustrations of an enchanted world waiting to be discovered.

## KEYWORDS

Apeles Mestres, *Liliana*, illustrations, fairy tale, nature

## RIASSUNTO:

Con questo articolo intendo fare un'analisi dell'opera *Liliana* di Apeles Mestres, prestando particolare attenzione alle illustrazioni che lo stesso autore realizzò per il suo poema. Tracciando dapprima un quadro generale dello sviluppo dell'arte nei libri di fiabe, esaminerò lo stile e le tecniche utilizzate dall'artista e scrittore catalano per arricchire il capolavoro dedicato alla moglie, un inno non solo alla natura e al rispetto di tutte le creature viventi ma anche alle due arti sorelle, la poesia e l'arte, che qui si concretizza con le magnifiche illustrazioni di un mondo incantato e tutto da scoprire.

A mia madre,

“And what is the use of a book,” thought Alice, “without pictures or conversations?”

L. Carroll, Alice nel paese delle Meraviglie (cap. I)

Mi è capitato di riflettere, osservando i bambini e le bambine uscire da scuola accompagnati a casa da genitori e nonni, su quanti di loro, la sera, possano rallegrarsi nell'ascoltare una fiaba prima di dormire. In un'epoca in cui le nuove tecnologie sembrano aver preso sopravvento sulle pratiche quotidiane imponendo un assottigliamento della percezione soggettiva della lentezza del tempo, pare difficile – e poco allettante –, per gli adulti, ritagliarsi pochi momenti per sfogliare un libro cartaceo e leggerlo insieme ai loro bambini. La lettura di libri ai bambini non è solo un modo per farli addormentare serenamente. Secondo vari studi infatti, questa pratica familiare è di grande utilità a livello cognitivo-emozionale, e s'incorpora di finalità altamente educative. In numerosi articoli viene evidenziata inoltre, accanto all'importanza del testo, un'ulteriore componente relativa alla lettura delle fiabe: le illustrazioni, in quanto metodo efficace per facilitare e accompagnare la comprensione del testo<sup>1</sup>. Urge però puntualizzare che non fu sempre così e la possibilità che abbiamo oggi di fruire di opere letterarie accompagnate da immagini è frutto di una lenta conquista avvenuta principalmente nel XVII secolo grazie agli studi psicoanalitici che posero al centro delle loro teorie proprio i bambini e le loro esigenze. Si prese consapevolezza storica di una “coscienza scientifica dell'infanzia” e si imposero nuove considerazioni sui libri pensati per un pubblico di giovani lettori.

È importante a questo punto evidenziare che, se arduo fu l'avvio di una letteratura specifica dedicata ai più piccoli, non più facile e scontata fu, in molti casi, l'accettazione, nei libri (specialmente quelli di carattere narrativo e fiabesco), dell'accompagnamento al testo di immagini, inizialmente considerate propedeutiche a sviluppi pedagogici e scolastici. Le illustrazioni vennero quindi adoperate come strumento didattico con lo scopo di far meglio comprendere le didascalie al giovane discente.

<sup>1</sup> Per approfondire l'importanza del racconto nei conflitti psicologici dell'infanzia si consiglia la lettura di Gonçalves-Ruth, 2015a.

Sorprende non poco pensare che importanti studiosi e umanisti, ma anche psicologi e medici, non vedessero di buon occhio l'affiancamento di immagini a testi di natura fiabesca o del folklore. Lo stesso Bettelheim, grande psicoanalista dei fenomeni culturali e popolari che considerava il racconto un mezzo per trasformare i contenuti dell'inconscio in fantasie rappresentative, riteneva superfluo e quasi diseducativo il ricorso alle illustrazioni come arte che affiancasse i racconti. Per lui, uno tra i primi e più convinti sostenitori dell'importanza della fiaba come mezzo privilegiato per aprire al mondo dell'immaginazione e dell'inconscio (Farné, 2002), il supporto illustrato era sconveniente, come emerge da questa sua spiegazione ne *Il mondo incantato*:

“I libri di fiabe illustrati, (...) non servono ai principali bisogni del bambino. Le illustrazioni distraggono invece di essere d'aiuto. Studi condotti su testi illustrati per le elementari mostrano che le illustrazioni distraggono dal processo di apprendimento invece di favorirlo, perché sviano l'immaginazione del bambino dal modo in cui egli esprimerebbe la storia per proprio conto. La storia illustrata viene privata di molto del contenuto di significato personale che potrebbe essere reso disponibile al bambino che applicasse soltanto le proprie associazioni visive invece di quelle dell'illustrazione”<sup>2</sup> (Bettelheim, 2001).

E ancora:

“I particolari unici, derivati dalla propria vita individuale, con cui la mente di un ascoltatore illustra una storia che gli viene raccontata o letta, rendono la storia stessa molto più simile a un'esperienza personale. Tanto gli adulti quanto i bambini preferiscono spesso il facile sistema di affidare a qualcun altro il difficile compito di immaginare lo scenario della storia. Ma se noi permettiamo a un illustratore di determinare la nostra immaginazione, essa diventa meno nostra, e la storia perde molto del suo significato personale”.

Questa concezione venne scardinata con l'aiuto di diversi studi incentrati sul comportamento dei bambini durante l'atto della lettura di libri illustrati, studi che riuscirono a dimostrare l'utilità

<sup>2</sup> In *Iconologia didattica* (2002) viene spiegato che non solo Bettelheim fu contrario all'uso dell'immagine accanto al testo narrativo ma anche altri studiosi come Zeller, valutarono poco educativo l'impiego dell'arte visuale in questo genere di libri, ritenendola un vero e proprio ostacolo nell'apprendimento.

associativa tra scrittura e disegno palesando come le illustrazioni agevolassero il bambino ad esaminare il contenuto rendendolo proprio attraverso l'interiorizzazione (Dallari, 1980).

Secondo quanto riporta Aguado nel suo articolo (2020: 340) – e riservandoci di puntualizzare che lo stesso significato etimologico della parola “illustrare” sarebbe correlato al verbo “alumbrar” ossia “illuminare”, nel senso più profondo di “portare chiarezza” –, molti sono i benefici che apporta l'arte dell'illustrazione nei libri per l'infanzia. Tra immagine e testo ci sarebbe difatti una profonda interdipendenza al momento della trasmissione del contenuto, con la conseguente facilitazione nella comprensione, nell'interpretazione e nell'apprendimento del testo. Tra i molti benefici scaturiti dal ricorso alle immagini, vi sarebbe quello di aiutare i più giovani a formarsi una sensibilità artistica grazie al potenziale attrattivo e verosimile dell'arte, e ciò specialmente in presenza di una vasta eterogeneità di valori impliciti e simbolici (come nelle fiabe), con cui avverrebbero, grazie a metafore e metaforismi, l'accesso all'inconscio del soggetto e una personificazione del lettore con i personaggi del racconto. Un effetto che, secondo quanto riporta Gonçalves-Ruth, non si discosterebbe troppo dalle dinamiche psicologiche che avvengono, durante la lettura, nella mente del bambino con la creazione “de un mundo proprio” nel quale avviene una riprogettazione degli elementi (...iniziando así una separación entre su mundo de fantasía y la realidad” (2015a:134). Si può aggiungere che nelle illustrazioni delle fiabe si uniscono elementi riscontrabili nella realtà, o appartenenti al bagaglio culturale umano, a presenze fantastiche e creature affascinanti, contribuendo sia a differenziare nell'inconscio questi due mondi (reale e fantastico), ma anche attribuendo significati e valori a vari aspetti della vita e della natura.

Ritornando quindi alla buona abitudine che dovrebbero adottare gli adulti prima di coricare i loro bambini, è bene evidenziare la modalità con cui questo gesto dovrebbe essere attuato, ovvero attraverso una lettura non silenziosa e a mente, ma a voce alta, rendendo questa pratica non solo un momento ludico ma connotandola di vicinanza affettiva tra il soggetto parlante e quello udente.

Oggi giorno possiamo notare, nei libri per l'infanzia, un sempre maggior utilizzo delle immagini, talvolta al limite di una certa preponderanza sul testo. Si tratta di casi in cui

l'illustrazione non sempre resta strettamente vincolata al contenuto narrativo, ma si assolutizza, diventa elemento artistico-estetico a sé stante ed indipendente dal corpus testuale. L'illustrazione diventa sfoggio di un gusto e di un'abilità autoriali talvolta accuratamente fedeli a linee-guida editoriali che, se in passato puntavano ad una colorazione tradizionale, attualmente prediligono prodotti artistici ottenuti con l'uso di metodi grafici e digitali, l'artista, dal canto suo, “cada día más se preocupa por la belleza de su creación y por causar un impacto en el espectador/lector” (Moral, 2018: 34)<sup>3</sup>.

I libri del XXI secolo, soprattutto quelli indirizzati ai lettori di età prescolare, mostrano immagini coloratissime e fantasiose, dalle forme lineari ma spesso povere di particolari e di dettagli utili ad attivare nel bambino quei processi cognitivi che lo porterebbero al desiderio intrinseco e “naturale” di scoprire, approfondire e “curiosare”. Scelta artistica tendente al tecnologico che punta di catturare l'attenzione del bambino attraverso colorazione, espressioni, forme dei personaggi: un'arte che si fa emozione istantanea invece che ricercatezza di senso e di estetica – in tal senso più caratteristica degli illustratori del XIX secolo.

Durante la metà dell'Ottocento e i primi del Novecento si ebbe un vero e proprio “boom dello sviluppo dell'illustrazione” e, anche se come già menzionato, all'inizio passò in secondo piano l'ideazione di uno stile specifico per il pubblico infantile<sup>4</sup>, apparvero libri con immagini di alto valore artistico e di grande accuratezza estetica, specialmente in Inghilterra, Francia e Germania, paesi culla dello sviluppo di un'arte illustrata improntata tanto al gusto quanto al didattico, specie grazie ad artisti e artiste come Tenniel, Gustave Doré, Potter.

Anche in Spagna, come in molti altri paesi europei, si diffuse una letteratura – di stampo non propriamente infantile<sup>5</sup> – che influenzò

<sup>3</sup> Si consiglia caldamente la lettura della tesi di laurea (2017-18) in educazione primaria della dott.ssa Soledad Moral Anel, ricca di importanti studi sull'illustrazione nella letteratura infantile e dove, tra le molte tematiche affrontate, spiega le cinque categorie che descrivono l'interazione tra testo e immagine secondo il modello di Nikolajeva e Scott (pp.27-29).

<sup>4</sup> Nel XIX secolo le illustrazioni dei libri non venivano adeguate esclusivamente ad un pubblico infantile. Nel XXI, invece si registra una maggior presa di coscienza della necessità di adeguare il contenuto del testo all'età evolutiva del soggetto.

<sup>5</sup> Urdiales (2005) specifica che nel XIX secolo non si trovarono pubblicazioni in lingua castigliana dei Grimm.

le illustrazioni: queste inizialmente non si svilupparono come arte libera, con uno stile adeguato ai più giovani, ma come espressione didattica iconografica per libri scolastici e manuali di apprendimento. Le pubblicazioni più interessanti invece dal punto di vista figurativo si ebbero sul finire del XIX secolo e i primi del Novecento, quando emersero artisti con notevoli capacità espressive che contribuirono, con il loro tratto, a dare slancio all'arte del disegno nei libri grazie al gusto per un'estetica ricercata e l'interesse per lo studio dell'immagine<sup>6</sup>. Tra gli artisti che spiccarono per le loro capacità si può menzionare Narciso Méndez Briaga, Francisco Ramón Gila e ancora Juan Junceda, Bartolozzi, Máximo Ramos López. Apeles Mestres fu un artista e scrittore catalano che dev'essere aggiunto al novero dei grandi illustratori dell'epoca, con i suoi disegni originali, espressione della fusione di stili artistici diversi. Pittore ma prima di tutto disegnatore, Apeles creò un'arte adatta sia agli adulti che ai piccini contribuendo, con le sue opere, a dar vita a mondi immaginari di bellezza, dolcezza e fantasia e ricchi di valori positivi.

In questa mia analisi s'intende tracciare uno studio delle illustrazioni che Mestres realizzò per il suo libro *Liliana* prendendo in considerazione non solo le diverse e numerose simbologie presenti nelle immagini, ma anche lo stile, la tecnica e le influenze assorbite dall'artista barcellonese, rifacendomi all'edizione di Gaspar&Rimbau (2021) dove, come viene sottolineato nella nota introduttiva dell'editore, le immagini sono state ingrandite leggermente per dare "mejor apreciación del maravilloso arte del autor" (Holroyd, 2021).

Apeles Mestre e il suo capolavoro illustrato

"La ilustración como manifestación artística y gráfica se encuentra ligada estrechamente al avance del conocimiento humano" (Duque, 2013:15)

Durante il XVIII secolo, in Spagna iniziò la rivalutazione dei libri indirizzati ai più giovani e aumentò il livello di ricercatezza nella cura dell'arte illustrata affinché fungesse più incisivamente da accompagnamento al

testo. In Catalogna soprattutto si registrò un potenziamento in questo ramo dell'editoria dedicato ai più giovani, come segnala Farré i Vilalta (2019), grazie all'azione congiunta di alcuni fattori, come la ripresa della lingua regionale quale lingua utilizzata per la letteratura, la traduzione di opere classiche della tradizione folkloristica, e l'importanza data dai modernisti a una sfera pedagogica che valorizzasse l'educazione dei bambini tramite la letteratura e l'arte.

Un artista catalano di indubbio talento creativo, disegnatore, pittore e anche poeta, fu Apeles Mestres<sup>7</sup>. Cresciuto in seno ad una famiglia benestante e appassionato di arte fin dai primi anni della sua vita, decise, fedele a questa passione, di formarsi nella prestigiosa Accademia de la Lonja con maestri del calibro di Antonio Caba e Luis Rialt. Successivamente, il giovane Apeles ebbe modo di approfondire i suoi studi pittorici lavorando accanto a Claudio Lorenzale e Ramon Martí Alsina (García, 2020), ma ben presto si rese conto che la sua predilezione artistica ricadeva sul mondo del disegno, e soprattutto dell'illustrazione. Nel 1872 iniziò quindi a lavorare come disegnatore umoristico, realizzando, da ciò che emerge da alcuni suoi bozzetti, disegni pubblicitari. Due anni dopo riuscì ad ottenere i primi incarichi come illustratore presso importanti case editrici come la Salvador. Tra le sue opere artistiche di maggior rilievo possono essere menzionate: *Contes d'en Perrault* e *Cuentos Vivos*, e celebri sono i disegni da lui realizzati nel 1879 per il don Quijote. Il suo capolavoro più grande però, e anche quello che arriva da un eccezionale sposalizio figurativo e poetico, si ha con *Liliana*, un'opera elogiata dai suoi contemporanei al punto che Joan Margall, intimo amico di Mestres, si complimentò scrivendo in una delle tante corrispondenze: "a segona carta és del 14 de març de 1908. Mestres s'hi «congratula» de la «impressió» que el poema Liliana ha causat a Maragall" (Robles, 2019:58). È un'opera che mostra bellezza e delicatezza nei versi, un'estrema attenzione e cura nei particolari, denudando la minuzia che Apeles era solito riporre nel suo lavoro di disegnatore. L'opera di Apeles, pubblicata nel 1906 e dedicata alla moglie Laura Radéne, anche lei appassionata d'arte, pittrice ed illustratrice (García, 2020), ebbe

<sup>6</sup> Successivamente ci fu la convinzione dell'utilità di semplificare le immagini: nella seconda decade del 1900 infatti vennero privilegiati dalle editorie disegni più semplici e dai moduli più descrittivi per i bambini, e si registrò, oltre ad un aumento del numero di immagini accostate al testo, anche un'intensificazione dell'uso della colorazione. Mi sembra importante, a tal proposito, sottolineare le opere di due illustratrici: Manuela de Velasco e Lola Anglada.

<sup>7</sup> Artista dal nome quasi profetico perché ricorda Apelle, il più grande pittore classico di tutti i tempi, artista personale e molto stimato del re macedone Alessandro Magno.

notevole successo in Catalogna tanto che venne riadattata come opera teatrale. *Liliana* è un vero e proprio elogio alla bellezza del paesaggio e di tutte le creature che lo abitano, un racconto che rientra nella narrativa dei racconti fiabeschi data la presenza di fate e gnomi, e dove incisivo è il ruolo ricoperto dalle immagini quali portavoce del messaggio profondo del poema.

Il mondo magico di *Liliana*, dove la natura diventa protagonista indiscussa e responsabile del suo stesso destino, è una realtà fatata che conduce a una dimensione incantata ma non magica, fantasiosa ma non onirica, di un fascino che ben si adatterebbe a quei film fantasy proiettati su grande e piccolo schermo che ogni volta non smettono di suscitare stupore e ammirazione per la presenza di mondi misteriosi, simbolismi e dettagli riconducibili all'extralocalità. Un universo di senso concretizzato da referenti che, per dirla con Ruth, susciterebbero nel lettore/spettatore questioni universali e problematizzazioni soggettivanti.

A leggere quindi queste tipologie di racconti fiabeschi, compreso *Liliana*, sembrano attivarsi nel lettore "procesos internos de este orden (...) gracias al lenguaje simbólico, además de ser interpretados de manera inconscia como estructura que actúa como un clasificador del orden del mundo" (2015a: 138).

Questo articolo non vuole dimostrare ciò che avviene, sul piano psico-somatico, alla lettura del poema come risposta cognitiva ed emozionale<sup>8</sup>, tanto nella parte testuale quanto nelle raffigurazioni artistiche che accompagnano il testo, quanto costituire – ben inteso – un'analisi del libro e delle illustrazioni di Apeles Mestres.

Il libro consta di ben tredici canti ma non è azzardato dividere il poema in sei nuclei tematici: il Prologo, la vita nel bosco degli gnomi, la comparsa di Liliana, la perdita della dama, la lotta per la libertà e il ristabilimento dell'ordine iniziale. Per consentire una maggiore attenzione e scrupolosità verso l'osservazione delle illustrazioni e non rovinare la lettura integrale della stupenda opera, non mi dilungherò troppo nel riassunto dettagliato dell'intera storia ma tratterò solo un breve compendio approfondendo le fasi cruciali del racconto per poi introdurre un'analisi simbolica e uno studio degli elementi espliciti e impliciti presenti nei disegni.

<sup>8</sup> Emergeranno spontaneamente però, nel corso della ricerca, l'insegnamento morale e la ricca stratificazione polisimbolica attivata dai dispositivi intratestuali presenti nell'opera.

Il prologo centralizza la natura malvagia insita nell'animo dell'Uomo attraverso la distruzione insensata attuata da quest'ultimo nei confronti della quercia più forte della selva, definita "patriarca de los robles" (p.12), che più volte aveva concesso aiuto all'Uomo, permettendogli di ricavare dai suoi rami il legname per la costruzione di un'ascia. Di grande saggezza e bontà ma anche di una ingenuità dovuta alla sua ignoranza dell'esistenza della cattiveria innata e fine a sé stessa – "a mi nadie me quiere mal" (p.15) –, la povera quercia viene fatta a pezzi dall'Uomo con l'ascia creando l'inevitabile rottura tra il mondo del regno vegetale/animale e quello dell'essere umano. L'atto di distruggere la quercia, albero dalle molte simbologie e considerato sacro da molti popoli, può essere facilmente ricondotto a due scene bibliche: il primo fratricidio, ovvero l'uccisione di Abele da parte di Caino, riproposto nel poema con l'Uomo che distrugge un'altra creatura vivente chiamata da lui stesso fratello: "Salud, hermano; salud y buena savia" (p. 12). La conseguente fuga degli alberi dal mondo nefasto e crudele degli uomini ricorda invece la cacciata dell'uomo dal paradiso (una sorta di allontanamento inverso). A seguito della dissociazione Uomo-Natura, assistiamo ad un altro allontanamento, questa volta da parte di quegli gnomi che, avendo giurato fedeltà e guardiania alla Selva, scelgono invece, per attrazione verso le ricchezze scintillanti del sottosuolo, di abbandonare il bosco e lasciarlo incustodito.

Gli gnomi decidono di inseguire il luccichio delle pietre preziose, lasciando:

"los susurros y cantos de todo lo que despierta, por el sepulcral silencio de todo lo dormido; la libre inmensidad, por la pesadez de lo subterráneo; la vida, por la muerte; el día por la noche" (p. 25)

Tutti gli gnomi decidono di allontanarsi, tutti tranne tre: Flok (il prudente), Mik (l'intrepido) e Puk (il sognatore) che decidono di unire le loro forze e di mettere la loro saggezza al servizio della difesa della selva, delle piante e degli animali. Solo l'apparizione di una bellissima donna nella Balsa porterà aria di novità nella vita pacifica dei guardiani: una creatura meravigliosa, prontamente elogiata, cantata e adornata dai tre che ne cadono vittime, inebriati dall'influsso di un nuovo e fatale sentimento definito da loro stessi "il male dei mali": Amore<sup>9</sup>. Quasi come

<sup>9</sup> Sentimento ignoto ai tre custodi e non riconosciuto (o

sotto un incantesimo cagionato dalla bellezza, dall'ingenuità e dalla delicatezza dei tratti esteriori della fata, gli gnomi mettono per la prima volta in secondo piano i loro doveri, andando addirittura contro i loro principi e indebolendo l'unione fraterna. L'arrivo improvviso della fata causa un cambio di visione delle cose nei tre custodi, un'alterazione emotiva che, con il successivo allontanamento della donna, si tramuta in tristezza e sconforto e che se da un lato sembra indebolirli, dall'altro li unisce in un nuovo legame: "el mismo desencanto vuelve hoy a juntarlos y los liga pertinaz en un mismo dolor" (p.166). È consapevolezza che la realtà non è solo quella che ci circonda, visibile agli occhi e consistente al tatto, ma è esperienza modificata dalla percezione e plasmata dal mondo interiore: "serà que el mundo no es mas que lo que llevamos dentro" (p.169). La delusione, o meglio la "decepción", viene superata dall'entrata in scena di un nuovo intruso, il nemico per eccellenza della selva: l'Uomo, che con il suo più fedele amico, il cane ("esclavo más perfido, más traidor, más ingrato, más sanguinario", p.174), entra armato per cacciare. L'avanzata dell'intruso sarà interrotta grazie alla difesa degli gnomi che entrano in battaglia armati, con un esercito di numerose vespe, "el Pueblo de la Selva", forza della natura che riuscirà a sconfiggere il nemico. La scena della lotta è cristallizzata dalle illustrazioni raffiguranti gli gnomi armati di lance e scudi con al seguito le vespe e la fuga dell'uomo e del cane dalla foresta, attaccato dallo sciame.

La descrizione della battaglia si dilunga molto nel testo. Questa dilatazione narrativa è assai importante perché dalle parole emergono numerosi significati sociali e politici intrisi di connotazioni nazionaliste e correlate, quasi sicuramente, all'idea di una Catalogna indipendente<sup>10</sup>, ma anche, e più in generale, all'immaginario di uno scontro tra invasori e popolazioni aggredite che decidono di difendere

---

forse non ammesso?) neanche verso la parte finale del racconto, specie quando nessuno dei tre, pur comunicando con la natura e comprendendone i suoni, riuscirà a decifrare il semplice canto dell'usignolo (simbolo del canto d'Amore). La melodia dell'usignolo dapprima viene definita insensata e solo dopo aver conosciuto Liliana nella Balsa de los Narcisos, sarà compresa e accettata ma mai riconosciuta espressamente come esternazione del sentimento amoroso.

<sup>10</sup> Aspirazione presente presumibilmente nel concetto stesso di *Renaixensa* (ideale ripreso e diffuso durante il periodo modernista).

la libertà unendo le forze<sup>11</sup>. La parte finale si conclude con il ristabilimento dell'armonia iniziale e il resoconto, nell'antico libro che custodisce i segreti della selva, degli avvenimenti del bosco. Si ha poi, a fine poema, una nuova entrata in scena, questa volta però extradiegetica: quella del narratore che, coinvolgendo il lettore, rivela un segreto sul libro sacro, sull' "arca santa que guarda los secretos de la selva", segreto che però non svelerò in questo articolo.

Nel poema di Apeles Mestres sono presenti sia illustrazioni sia figure isolate e motivi ornamentali che hanno funzione riempitiva ed estetico-decorativa, tutti disegni rappresentanti elementi della natura (flora e fauna) o richiami indiretti ad essa. Il nucleo centrale della fiaba riguarda i tre gnomi e la Silfide<sup>12</sup>, come emerge tanto dal testo quanto dalle illustrazioni, che rivelano grande accuratezza e densità simbolica. I guardiani rispettano e proteggono la Selva ma dopo la comparsa della fata del vento, sono pronti a sacrificare la natura per porla al servizio di Liliana, come dimostrano l'atto di strappare i fiori e quello di catturare la farfalla più bella e leggiadra prendendola dalla proboscide come fosse un lazzo. L'immagine della cattura della farfalla realizzata da Apeles non è una rappresentazione frequente nelle illustrazioni dell'epoca; eppure è possibile cogliere una similarità coi disegni che accompagnano il poema di William Allingham, *In Fairyland: a Series of Picture From the Elf-word*, realizzati da Richard Doyle<sup>13</sup>.

Per quanto riguarda il fiore donato per omaggiare la donna, si tratta di una scelta floreale non casuale e anzi particolarmente simbolica giacché il giglio va a coincidere con l'essenza stessa della fata. La creatura fatata rivela essere sorella di questa tipologia di fiore e di chiamarsi "Liliana", nome di origine latina che sta a significare proprio "giglio", fiore

<sup>11</sup> L'idea di popolo forte e indipendente viene espressa più volte all'interno dell'opera. Già all'inizio, dopo l'allontanamento dell'Uomo, la selva si crea uno spazio delimitato in cima alla montagna cosicché "se juntaron alla arriba, como pueblo fuerte y libre" (p.19).

<sup>12</sup> Creatura della mitologia germanica, la silfide è uno spirito del vento e viene raffigurata come bellissima donna dalle curve sinuose e dai lunghi capelli. Il suo carattere è "mutevole e capriccioso: carezzevole e scherzoso come un refole giocherellone o sferzante e minaccioso come una burrasca" (Salto, 2016).

<sup>13</sup> Nello specifico, si veda l'immagine *The Fairy Queen Takes an Airy Drive in a Light Carriage*, di R. Doyle (1870), dove le farfalle sono rappresentate come animali da traino.

utilizzato – specie in epoca medievale – come simbolo di purezza e castità, e di dicotomia tra la vita e la morte. Apeles sceglie questo fiore senza dubbio per la sua bellezza e per il suo profondo significato riprendendo il senso che ne vollero dare le pitture pre-raffaellite e, più in generale, per la raffigurazione particolarmente minuziosa, quasi scientifica, che se ne fece<sup>14</sup>. Emerge però una stridula dissonanza tra la figura femminile, aggraziata e sensibile, in linea col modello angelicato, e il suo atteggiamento di fronte agli omaggi ricevuti, di cui si serve liberamente per ricavare decori personali. Infatti, si noti che è partendo dal fiore regalato e a cui strappa i petali che si prepara un abito; e ancora, dalla corolla ricava un diadema da mettere sul capo alla povera farfalla a cui spezza le ali, per poi gettarla in fin di vita nel fiume mostrando l'indifferenza di fronte alla morte. I tre gnomi non solo giustificano i suoi gesti ma adorano e contemplano Liliana in tutto il suo splendore; la natura diventa un contorno, una veste che semplicemente serve come mezzo per elevare ulteriormente lo splendore della fanciulla. Lo gnomo Mik afferma “las flores no son seres vivos, sino juguetes agradables” (p. 133), e ancora Flok, il donatore della farfalla: “qué vale la vida, no ya de la mariposa más miserable sino de todas las mariposas que revolotean (...) qué valen, vuelvo a deciros, comparados con la inefable dicha de alegrar las miradas de Liliana (...)” (p. 134), loro stessi inconsapevoli vittime di una sentimento che spinge ad agire in modo contrario alla loro saggia e buona natura. Solo Puk, il sognatore, fa un tipo di regalo diverso alla fata, intonando, con l'aiuto di un coro di rane e rospi, un canto-gracidio semplice e onesto, un dono che non richiede né distruzione né morte ma che comunque si risolve in una manipolazione della natura e in un imporsi sugli animali per un fine personale e utilitaristico.

Liliana non è la protagonista principale del poema di Apeles, eppure il suo ruolo è centrale tanto da dare titolo all'intera opera.

La bella Liliana però è interpretabile come un agente tanto meraviglioso e incantevole quanto ambiguo, ricoprendo un ruolo sommamente deviante. La fata infatti suscita nei tre saggi custodi un nuovo sentimento, produce in loro una trasformazione del pensiero e del modo di concettualizzare ciò che li circonda e che fa parte della loro quotidianità attraverso una forma di adorazione che porta a trascurare<sup>15</sup> la natura e ad abusare del loro controllo su di essa per metterla al servizio della Silfide, contemplata e venerata come una creatura divina dalla bellezza lunare, dalle linee sinuose e dai movimenti aggraziati.

Delle illustrazioni è interessante notare come la donna venga raffigurata circondata dal bianco;

le poche sfumature e le linee decise la definiscono come figura di luce, differenziandola visibilmente dalle creature della selva, luogo di alberi e piante che impediscono alla luce del sole di filtrare tra il fogliame. Certo, Liliana ricorda quelle dame dolci e dall'agire apparentemente passivo e ingenuo<sup>16</sup>, bisognose di cure e spiegazioni, proprie dell'età romantica; ma pure esemplifica le “mujeres flores”, o “donne fiore”, presenti nel periodo dell'*art nouveau* soprattutto in Francia e poi diffuse nella Barcellona modernista con funzione decorativa.

La figura della donna-fiore nelle illustrazioni e persino nelle statue e sculture architettoniche dal gusto Liberty, spesso viene mostrata in pose “sumisas y recatadas” (Álvarez, 2016) e in cerca di elogi da parte di un cavaliere il cui ruolo è spesso quello di seduttore e salvatore. La donna si limita a palesare la sua bellezza e a “recibir (...) halagos”: a ben vedere, un po' quello che accade in *Liliana* con i saggi guardiani che intentano sedurla e farla innamorare con la loro conoscenza ed esperienza. La fata di Mestres concretizza il legame tra donna e natura, legame proprio dell'epoca, “siguiendo efigies idealizadas y prototipos como la mujer atemporal medio hada y medio humana (...)”<sup>17</sup> (Álvarez, 2016), con un carattere sdegnoso e opportunistico tipico delle dame delle composizioni romantiche.

<sup>14</sup> I pre-raffaelliti raffiguravano piante e fiori con precisione quasi chirurgica: “The accuracy with which these artists depicted plants (...) is reminiscent of scientific botanical illustration, and an interesting juxtaposition between art, scientific accuracy and symbolism of plants” (cfr. «The Lily Garden. The Madonna lily, Pre-Raphaelites and Oxford University», in *The Lily Garden. The Madonna lily, Pre-Raphaelites and...* | by Oxford Botanic Garden and Arboretum | University of Oxford Botanic Garden and Arboretum | Medium, consultato in data 24/01/2024).

<sup>15</sup> “Y la selva? (...) Bien poco la recordaban. Y su misión? No tenían otra que la de adorar. Y adoraban (...)”, (p.86).

<sup>16</sup> “Yo no sé nada. (...) del lirio soy hermana” (pp.76-77)

<sup>17</sup> Interessante la lettura dell'articolo di Álvarez (2016) che mostra come veniva adoperata la figura e soprattutto il volto della donna nella Barcellona modernista. Liliana non si allontana molto da quella donna idealizzata e dalle forme perfette presente nell'arte architettonica barcellonese da fine 1800 e inizio 1900, grazie ad artisti come Eusebi Arnau, anche lui, come Mestres, formatosi all'accademia de la Lonja (Álvarez, 2016).

La bellissima Silfide ideata da Mestres è il classico spirito fatato dalle caratteristiche ben riconducibili a certa tradizione bretone ed anglosassone: “nella tradizione celtica e delle leggende medievali centro europee veniva rappresentata come una donna bianca con ali da farfalla” (Fidel, 2018), dotata di capacità ammaliatrici dovute alla grande bellezza e sinuosità del corpo.

Gli gnomi sono creature che provengono dalla tradizione leggendaria germanica. Nel libro di Apeles si delineano due tipologie di gnomi: quelli che vivono sottoterra: gnomi della terra, appunto, che vivono nelle grotte e che scavano per trovare pietre e gemme; e gli gnomi del bosco, che vivono nella foresta e si occupano di proteggere e vegliare su animali e piante.

Apeles non si sofferma, nelle sue illustrazioni, sulla prima classe di gnomi menzionata e vuole invece focalizzare l'attenzione dei lettori sui guardiani della Selva e del loro habitat.

Ciò che si può apprezzare delle immagini del libro è difatti l'ambiente ricco e variato, tanto di flora quanto di fauna, in cui sono immersi numerosi personaggi.

In ogni illustrazione viene spesa molta cura nei dettagli anatomici degli animali, ai quali si aggiungono, nascosti tra le piante e i fiori ma anche nei finalini e nei fregi (prima dell'inizio dei capitoli), insetti, artropodi e anfibi. Stupenda è la resa complessiva delle rane nell'illustrazione di p. 127, ma anche del ragno e della vespa intrappolata nella ragnatela (p. 41) dove le proporzioni e l'anatomia vengono rigorosamente rispettate.

Altro aspetto a cui bisogna prestare attenzione è la ricercatezza dell'abbigliamento dei personaggi umanoidi del poema, a partire da quello delle due Silfidi, Liliana e Fior di Lino. Grazie ai doni ricevuti dagli gnomi, la fanciulla con ali di farfalla si veste di petali e indossa un delizioso ornamento di pistilli sul capo; a Fior di Lino invece, che a dispetto di Liliana possiede ali di libellula, spetta un cappellino di campanula e un intreccio di felci e altro fogliame attorno al corpo<sup>18</sup>.

Il ricorso ad uno stile floreale/vegetale particolarmente studiato e appropriato per l'abbigliamento si ripresenta in un'altra immagine che mostra tutta la fantasia creativa dell'autore catalano, quella di pagina 155 dove

<sup>18</sup> Per un riferimento iconografico complessivo ai due personaggi, si rimanda all'illustrazioni di p. 159.

felci e fiori (ma anche parti di insetti) sono funzionali ad adornare i capi e i corpicini delle creature fatate che, formando una catena, si alzano in volo danzando. Questa “moda” di adoperare parti della natura per adattarle ad abiti nelle illustrazioni di creature fiabesche non era affatto una novità per Mestres, e derivava da un gusto diffuso soprattutto nei paesi nordici. Basti pensare alle dolcissime illustrazioni di Elsa Beskow che, nelle sue illustrazioni per bambini, mostrava personaggi agghindati con elementi floreali o addirittura con ortaggi e frutti come fragole – un mondo magico dove bambini e adulti vivono insieme in armonia con la natura –; o ancora nel libro *Flora's Feast: A Masque of Flowers* (1902), illustrato a colori da Walter Crane e dove il risveglio della natura e l'arrivo della primavera viene raffigurato con personaggi in sontuose vesti o armature floreali<sup>19</sup>.

Altro aspetto rilevante è il continuo utilizzo (non solo nell'abbigliamento) delle piante e dei fiori come motivo ornamentale del libro. Le numerose tipologie vegetali riprodotte da Apeles sono illustrate così nel dettaglio che potrebbero essere facilmente riconosciute e classificate perché la maggior parte riguarda specie floreali che si trovano comunemente nei giardini e nei parchi europei della macchia mediterranea. Osservando le piante ed i fiori dalle molte eterogeneità si coglie come l'artista rafforzi l'idea di una natura straordinaria nella sua quotidianità, fonte di bellezza dalle infinite forme, e cerchi di indurre il lettore ad osservare e riflettere su ciò che circonda l'essere umano. I disegni, che, per la loro minuzia nei particolari ricordano molto le illustrazioni scientifiche tanto in voga all'epoca dell'artista catalano<sup>20</sup>, rivestono una funzione

<sup>19</sup> Consiglio i lettori e le lettrici di prendere visione di questa eccezionale opera artistica osservando la creatività dell'illustratore nel adattamento della natura, non solo come mezzo per adornare le figure ma essa stessa forma d'arte di variegata bellezza.

<sup>20</sup> Nel campo scientifico, la comunicazione visiva è fondamentale perché gli stessi studi scientifici (siano essi legati a discipline biologiche o medico-anatomiche) si basano sull'osservazione. L'illustrazione spesso è stata utilizzata negli studi botanici, per comprendere e catalogare il funzionamento, lo sviluppo e le caratteristiche specifiche di varie specie di piante o fiori. Artisti che furono naturalisti ma anche illustratori sono per esempio George Dionysus Ehret, David William Mitchell, Joseph Wolf, Lettieri, Anne Patt e Maria Sibylla Merian. Secondo quanto viene riportato in *Le Scienze* ([https://www.lescienze.it/news/2014/03/25/foto/illustrazione\\_scientifica\\_american\\_museum\\_natural\\_history-2057986/1/#1](https://www.lescienze.it/news/2014/03/25/foto/illustrazione_scientifica_american_museum_natural_history-2057986/1/#1)) “già a partire dal XVI secolo l'illustrazione scientifica ha rappresentato un momento essenziale per lo sviluppo

extratestuale attraverso un moto riflessivo autoriferito<sup>21</sup>. Apeles ebbe sicuramente modo di venire a contatto con le molte illustrazioni naturalistiche del suo tempo, e la prova di ciò consiste nel fatto che formandosi all'Accademia di Belle Arti della Lonja, una delle più prestigiose della Barcellona del tempo, probabilmente gli vennero insegnate materie dedicate allo studio di fiori e motivi ornamentali, attraverso l'utilizzo di repertori<sup>22</sup> e persino di veri fiori su cui gli studenti potevano esercitarsi copiando.

Se affascina la precisione dell'artista nel rimodulare piante e fiori, non meno affascinante è come vengono raffigurati gli alberi nel racconto. Questi hanno una funzione importantissima, come si evince dalla lettura del testo e delle illustrazioni, in qualità di dispositivi simbolici, protettori della natura e dell'intero ecosistema, al punto da subire un'interessante antropomorfizzazione già nelle prime due raffigurazioni (pp. 13 e 17).

Apeles rappresenta in altre due illustrazioni (pp. 91 e 175) alberi-umanoidi capaci di muoversi e di esprimere, attraverso le loro rugosità e i nodi del tronco, una chiara fisionomia espressiva. Gli alberi sanno ragionare e prendere decisioni e non sono affatto tutti uguali fra loro ma, attraverso la postura e i nodi facciali, mostrano diverse personalità, posture, comportamenti. Da notare che nei disegni la presenza o meno della chioma segue la stagione dell'anno, con rami spogli nel periodo invernale e un folto fogliame in primavera. Da non sottovalutare la notevole rilevanza che il poeta-artista dà all'intreccio sia dei rami che delle radici: i primi mostrati come lunghe braccia che, a differenza di molte illustrazioni dell'epoca raffiguranti rami alzati verso il cielo come spaventose grinfie, assumono una posizione naturale che segue il movimento del corpo/fusto della pianta; le seconde invece

conferiscono forza e attaccamento alla terra. È dalle radici che l'albero, ancorato a terra, acquisisce energia, tanto dal basso quanto dall'alto, proiettandosi in un moto d'innalzamento verso il cielo. In entrambi gli estremi della pianta, rami e radici, è tracciata una certa sinuosità che raccoglie e trasmette all'osservatore l'idea di movimento. In alcune illustrazioni del libro l'utilizzo del chiaro-scuro sembra essere la scelta ottimale per valorizzare l'effetto drammatico della scena, e questo specialmente nell'illustrazione di p. 17 che enfatizza la tragicità dell'esodo degli alberi attraverso la giustapposizione impattante di luci-ombre, accompagnata dalla mollezza dei contorni, dalla fluidità dei movimenti.

Forte antropomorfismo e cura nei dettagli emergono dalla raffigurazione della vecchia e saggia quercia all'inizio del libro (p. 13), umanizzata alla stregua di uomo forte e orgoglioso, con la barba lunga. La scelta di disegnare alberi "umani" dimostra l'amore di Mestres per la natura attraverso gli elementi che la caratterizzano; ma si tratta di una componente presente in altri importanti illustratori di quell'epoca, soprattutto i nordici, fra i quali era usanza diffusa quella di ricorrere all'antropomorfismo vegetale. Si osservino, a tal proposito, i capolavori del tedesco Ernest Kreidolf, definito da Urdiales "uno de los ilustradores que más desarrolló el antropomorfismo en los elementos de la naturaleza" (2005: 135), ma anche le opere di H. Millar, Brook e Rackham, anche lui molto affascinato dai racconti di fiabe e creatore di illustrazioni con un'estetica studiata *ad hoc* per raffigurare personaggi e ambienti.

Dunque, la scelta di umanizzare gli alberi in Mestres – gli alberi quali unici dispositivi ambientali vicini all'essere umano per forma e sentire – di nuovo si colloca entro una rete artistica consolidata e diffusa in ambito europeo.

All'osservatore non sembrerà qualcosa di astruso né bizzarro vedere in un libro di fiabe un albero dalle sembianze umane (Fig. 1), trattandosi di un retaggio culturale condiviso, accettato e assunto dal nostro inconscio in quanto parte di un vero e proprio patrimonio storico trasmesso di generazione in generazione e perciò ricollegabile alle nostre tradizioni ancestrali.

L'albero parlante delle fiabe rientra in un bagaglio culturale iconografico ben assestato nella tradizione e continuamente rafforzato nel presente della modernità tecnologica: con certa ricorsività di moduli tipici, l'immaginario collettivo continua a trasmettere questa metafora

della ricerca e la divulgazione delle conoscenze sul mondo naturale" (23/01/2024). Inoltre, di notevole importanza fu l'invenzione della stampa: con la conseguente diffusione di illustrazioni xilografiche, specie durante il periodo di Apeles (XIX secolo), si moltiplicarono i trattati di botanica – ricchi di tavole illustrative di piante esotiche –, ma anche "le flore i libri di anatomia e di morfologia (...). Per la comunicazione delle nuove conoscenze botaniche sorsero riviste specializzate" (Fawcett, 1983).

<sup>21</sup> La natura diviene oggetto di speculazione e dunque soggetto di creazione, su cui si chiede un'ulteriore atto rielaborativo capace di prescindere o, meglio, di trascendere dalla pura testualità dell'opera.

<sup>22</sup> Venivano prese a modello opere di Victor Ruprich, Maurice Pillard e Eugène Grasset e molte altre spesso provenienti da Parigi (cfr. López, 2016).



Fig.1 Migotto Alice, *Albero umanizzato*, penna su carta, 2023

vegetale attraverso racconti, fumetto, film animati. Due esempi cinematografici sono gli Ent, ovvero gli alberi presenti nel mondo fantastico di Tolkien, e l'albero-madre di *Pocahontas* nel film d'animazione Disney (con una simbologia a livello inconscio forse anche maggiore del primo esempio riportato). Gli esseri incantati presenti ne *Il Signore degli Anelli* sono arbusti dotati di personalità, con radici e rami che permettono di rimanere ben ancorati a terra ma pure di muoversi, per garantire la tempestiva protezione del bosco. Più interessante pare però il caso dell'albero consigliere "nonna Salice" che, nel lungometraggio Disney del 1995, aiuta la giovane indiana Pocahontas a cercare sé stessa, fidandosi e affidandosi alla natura. L'albero dalle sembianze di una vecchia anziana racchiude uno spirito-guida indiano che consiglia amorevolmente e maternamente alla ragazza di ascoltare il suo cuore. Importanti e, purtroppo, sottovalutate sono le parole del salice circa gli spiriti della natura che lo circondano, e che mi preme riportare sotto:

"ovunque intorno a te ci sono spiriti, bambina, vivono nella terra, nell'acqua, nel cielo, se li ascolti loro ti guideranno"

In entrambi i casi sopra riportati, una natura, all'apparenza inerme e inerte, prende vita comportandosi come un essere umano vero e proprio, passando nelle fiabe attraverso un naturalismo che diventa animismo<sup>23</sup>.

Per le culture umane, l'umanizzazione degli alberi risulta un fatto ancestrale, una caratteristica narrata inizialmente in forma orale e successivamente tramandata dalla scrittura, una considerazione antica che si perde nella storia dell'umanità<sup>24</sup>. Difficile trovare culture che non abbiano dato rilevanza agli alberi o alle piante come esseri dotati di spirito, o comunque che non abbiano attribuito agli arbusti determinati significanti e simbologie. Si tratta, per così dire, di una costante transculturale dovuta all'importanza che per secoli hanno avuto queste verdi creature come fonti di sussistenza per l'utilizzo del legname e dei frutti, e di protezione. Un ulteriore motivo va assommato a quelli già annotati, e riguarda la loro forma: gli alberi sono simili all'essere umano per la presenza di radici (intese come arti inferiori), rami (arti superiori) e tronco (busto). Partendo da questa concezione di similarità morfologica con gli esseri umani, la "neutra" vicinanza formale sarebbe stata caricata di inferenze simboliche, al punto da attribuire agli alberi un'anima e un corredo emotivo-sensoriale parallelo a quello umano.

L'antropomorfismo degli alberi in Mestres è rilevante non solo a livello simbolico, per rafforzare l'idea che la natura sia viva e dotata di un'interiorità, ma anche perché adoperato – urge sottolinearlo – in illustrazioni-chiave. Tra i disegni che mostrano un'evidente e ben chiara raffigurazione degli alberi come esseri umani troviamo l'illustrazione del capitolo introduttivo, di elevata importanza perché espone la genesi dell'allontanamento tra Uomo e Natura. L'immagine ritrae l'incontro tra una vecchia, spoglia quercia e un essere umano, avvolto in pelli di animale e armato di pietra

<sup>23</sup> L'animismo è – scrive il Treccani (<https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/animismo/>) – "in antropologia culturale, concezione della realtà (...) che attribuisce un'anima alle cose del mondo esterno".

<sup>24</sup> Gli antichi greci pensavano che la natura avesse un'anima, tanto che Aristotele classifica le piante come esseri dotati di «anima vegetale». Lo stesso Fechner, affermato psicologo, dopo molte ricerche e studi, concluse che «le piante non si sottordinano agli animali come esseri inanimati, ma si coordinano ad essi come una specie diversa di esseri animati, o si sottordinano solo riguardo alla specie dell'ani-ma-zio-ne» (Venturini, 2017).

e corda. A colpo d'occhio si coglie la chiara differenza di altezza, imponenza e maestosità fra i due agenti, rinvigorita dalla scelta di Mestres non solo di collocarli frontalmente, ma di far loro assumere la stessa prossemica corporea. In posa speculare, uno di fronte all'altro, gli agenti scenici hanno la stessa posizione eretta, con le braccia piegate e rivolte verso il cielo. Ciò che veramente distinguerà l'albero dall'Uomo sarà chiaro solo dopo la lettura del testo, e riguarderà uno scarto, più che fisico, immateriale: l'interiorità dei due personaggi, il loro animo. Difatti, l'albero dimostrerà tutta la sua generosità aiutando e "offrendosi" all'Uomo, accettandolo nella sua piccolezza come essere alla pari; l'uomo, in cambio, rivelerà solo avidità, irriconoscenza e malvagità, distruggendolo e dando inizio così alla disgiunzione tra natura (giusta ed equilibrata) ed essere umano (dal cuore malvagio per innato egoismo, avidità e mancanza di rispetto verso le altre creature ritenute subalterne e al suo servizio).

La vecchia quercia è sinonimo di forza e di longevità ma anche concreta esemplificazione della retorica sineddotta di una parte del tutto: indica cioè l'intera natura e l'habitat dove vivono animali, fiori e altre piante, essendo la conformazione del paesaggio e la sua custodia due peculiarità caratteristiche degli alberi (Cristina, 2012). La scelta della quercia poi non sembra affatto casuale. Quest'albero ha un valore simbolico rilevante, già per il fatto di essere uno tra gli arbusti più longevi in natura – e da qui il detto "essere una vecchia quercia"<sup>25</sup>. La quercia ha una forte valenza simbolica "per le culture del mondo atlantico europeo come essere speciale e sacro poiché dimora di divinità" (Cristina, 2012). Un aspetto curioso da evidenziare, ma rintracciabile solo in taluni disegni (come quelli a pp. 91, 141 e 175), è che sul tronco principale non appare un unico volto umano, ma altri volti più piccoli e meno evidenti. Risolviamo questo gioco di forme implicite vedendolo come un espediente strategico in Mestres per mantenere sempre viva l'attenzione sull'immagine e per dimostrare quanti misteri nasconde la natura; una capacità ludica, quella di contenere



Fig. 2 A. Mestres, *Danza di gnomi in Liliana*, 1609 (p. 175).

"acertijos, falsas perspectivas, anacronismos, caricaturas, travesuras..." (Moral, 2018:12), che può possedere l'arte illustrata.

Altra peculiarità da segnalare è il rapporto albero-gnomi, una relazione che si (auto) estrinseca non solo a partire dal fatto che i tre saggi utilizzano gli alberi per proteggersi e per osservare l'ambiente dall'alto, ma anche perché l'albero diventa perno di ritualità collettiva. Quest'ultimo vettore semantico è tutto racchiuso in Fig. 2: gli gnomi danzano intorno a quella che sembra essere una quercia secolare, dalla corteccia che simula, per le fessure e le rughe, tre volti umani (Fig.2).

L'immagine della danza degli gnomi attorno alla quercia è emblematica e ricca di significati, e riassume i principali valori trasmessi da Mestres ai lettori: mostra la gioia, l'armonia e l'equilibrio sistemico tra gnomi e natura, traslazione di quel rapporto utopico che dovrebbero avere gli esseri umani nei confronti dell'ambiente in cui vivono. Pure, la medesima disposizione circolare dei corpi, pronti ad accogliere e a centralizzare l'albero entro un moto rotatorio chiuso e concentrico, accompagnati dai canti e dalla festosità

<sup>25</sup> "Essere una vecchia quercia": "Si dice di una persona anziana ma in ottima salute, oppure di una persona forte e robusta in generale" (cit. in [https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/Q/quercia.shtml?refresh\\_ce](https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/Q/quercia.shtml?refresh_ce), consultato in data 09/05/2023).

proprie di una cerimonia, suggeriscono alcune riflessioni dense.

Secondo Urriaga (2017) il momento del ballo è già di per sé un modo per rendere omaggio alla natura, sicché ciò che è raffigurato nell'illustrazione sembra voler significare non solo vicinanza e armonia con la selva ma proprio desiderio di volerla omaggiare e celebrarne l'indiscussa importanza. Il cerchio costruito dai corpi degli gnomi attorno all'albero è simbolico, perché oltre a rafforzare l'unione tra le creature della comunità, ricalca la simbologia della ruota come simbolo del divenire (Boer, 2017). La danza in tondo – grosso modo riproposta a p. 31 – può essere intesa proprio come la gioia del vivere e “un modo di accettare la ruota dell'esistenza con allegria e festosità” (Boer, 2017). Nel poema, Mestres scrive:

“Y cogiéndose de la mano, animados, los tres gnomos,  
entre gritos de alegría y risotadas sonoras  
emprendieron con ardor una danza en rueda (...)”  
(p. 30)

La circostanza che vede gli gnomi ballare attorno all'albero assomiglia molto ai rituali pagani dove gruppi di persone si riuniscono attorno al loro idolo; o a quei rituali ancestrali utili per l'agricoltura, che venivano fatti per favorire la fertilità della terra e la buona riuscita del raccolto – tutt'oggi previsti dalle usanze di certe culture rurali e contadine, come dimostra la sagra di maggio, parte di quelle feste “legate all'effetto propiziatorio dello spirito vegetale”<sup>26</sup> (Corti, 2020).

L'usanza di celebrare questi riti viene mostrata anche in numerose raffigurazioni medievali e in opere d'arte più recenti, come quella di Bruegel, *Danza intorno all'albero della cuccagna*, per riportare solo un esempio. Va aggiunto però che un ulteriore aspetto emerge in *Liliana* dalle illustrazioni dei balli in circolo, e cioè la possibilità che non si tratti di semplici balli di gruppo in cerchio dove i partecipanti si muovono in maniera disarmonica e scoordinata, senza logica alcuna, ma, cogliendo i passi “a saltello”, della danza tipica della Catalogna, ovvero la Sardana. Questa tesi mi è stata confermata dagli

<sup>26</sup> La sagra di maggio si celebra all'inizio della primavera e sta a significare il risveglio della natura. Suggestivo, a tal proposito, la lettura di Corti “Maggio rito agrario della vita” (2020), Urriaga *Evolución de la danza y su lugar de representación a lo largo de la historia* (2017), e l'articolo di Salvador Domingo Mena “Danzas rituales en la provincia de Burgos” (2017).

stessi esperti del settore nella Casa della Sardana, che mi hanno spiegato come quella rappresentata da Apeles: “podría ser perfectamente una sardana de enanitos o gnomos (...) por la manera de puntar. La sardana se baila con los pies un poco de punta y todos al mismo tiempo (...)”<sup>27</sup>. Un ballo che inoltre ebbe una notevole espansione durante gli anni 1905-1920 come movimento folklorico rappresentativo della Catalogna, e che si diffuse con il catalanismo.

La danza, quindi, non è un aspetto secondario in Mestres perché stratifica più significati, a partire dall'inno alla gioia e dal senso di unione che lega un popolo alla propria terra.

Altro tipo di danza viene proposto a p. 155 dove, questa volta, sono le Silfidi che prendono a danzare in cielo – un ballo di gruppo a catena aperta –, tenendosi per mano, vestiti con elementi floreali o parti di insetti<sup>28</sup>.

Ciò che arricchisce le figure in Mestres è il contesto nelle quali si inseriscono; grande cura viene data al paesaggio, che non si limita alla presenza di creature fatate e vegetazione, ma che ingloba anche piccole, e quasi impercettibili, bestiole.

In *Liliana* c'è una fauna ben specifica che non comprende grandi mammiferi e neppure animali che l'Uomo reputerebbe di grande importanza per utilità e statura (a eccezione del cane che accompagna l'immagine del cacciatore in fuga). Sono difatti gli animali di piccole dimensioni, come anfibi, insetti o aracnidi, ad esser prediletti dall'illustratore catalano, e che ritrae nascosti tra le luci e le ombre delle piante della Selva.

Appaiono dunque: lucertole, lumachine, scarabei, formiche, vespe, farfalle, rane e una sola tipologia di ragno specifico, l'*Araneus Diademantus*, meglio conosciuto come ‘ragno crociato’ per la presenza di una croce sul suo dorso, un ragno comune<sup>29</sup> che – come mostra

<sup>27</sup> “Potrebbe essere perfettamente una sardana di nanetti e gnomi (...) per la maniera di mettersi in punta di piedi. La sardana si balla con i piedi un po' a punta e tutti allo stesso tempo” (trad. mia dallo spagnolo). Desidero ringraziare molto il gruppo ‘Casa della Sardana’ e in particolar modo Victor Rodriguez per avermi dato conferma che si trattasse proprio di questa splendida danza catalana e per avermi spiegarmi in cosa consista il ballo.

<sup>28</sup> Peculiarità estetica che fa associare le fate a creature bizzarre e grottesche, che mescolano l'aspetto umanoide a quello animale-vegetale.

<sup>29</sup> Questo ragno si può trovare nei giardini e nei parchi della regione olartica. Da come è stato raffigurato nel libro, è probabile che Mestres abbia osservato alcuni esemplari direttamente, riproducendone la forma e il comportamento.

l'illustrazione di p. 71 – è solito aspettare le prede al centro della sua ragnatela.

Gli animali che propone Apeles nel suo poema sono creature piccole e spesso non ben facilmente osservabili a prima vista. È così richiesta un'attenzione particolare al lettore-osservatore nel cercare e scoprire le figure all'interno di una vegetazione presentata come magica e misteriosa, qual è quella che ci circonda. Queste bestioline disegnate in mezzo a piante, fiori e funghi, nascoste con l'utilizzo di diverse tonalità e variazioni di scuri che le mimetizzano con l'ambiente<sup>30</sup>, sono per l'Uomo (quindi per i lettori stessi) animali talmente piccoli da essere ignorati, ma che nel libro hanno – si badi – le medesime dimensioni degli gnomi. Questa scelta di proporzioni colloca gli animaletti sullo stesso livello di rilevanza di altri protagonisti illustrati.

Tra le molte illustrazioni che attirano l'attenzione per la biodiversità raffigurata, c'è quella di p. 27 dove gli gnomi siedono in un bosco di funghi. Niente di strano, se non fosse che si possono contare ben dieci specie di funghi diverse per forma e dimensione. Purtroppo, a causa della mancanza di colore e l'assenza di elementi più specifici che caratterizzano l'enorme varietà di miceti esistenti, è difficile arrivare a una nomenclatura esatta dei funghi raffigurati. Il micologo Nicolò Oppicelli<sup>31</sup> ritrova nell'illustrazione la presenza di un *Cantharellus cibarius*, di un'*Amanita muscaria* (o ovolo malefico, fungo delle fiabe per eccellenza, nonché allucinogeno), di un *Marasmiellus ramealis* e delle *Psilocybe semilanceata*, anch'esse allucinogene. Curiosamente, la maggior parte dei funghi dell'illustrazione di Mestres sono riconducibili a specie velenose e allucinogene; eppure potrebbe trattarsi di una scelta non casuale ma voluta e ponderata dall'artista.

Durante il XVIII secolo ci fu un grande interesse scientifico verso tipologie di funghi dalle proprietà tossiche, e ciò specialmente dopo, in epoca vittoriana, periodo di generale rivalutazione delle tradizioni popolari, intese come un prodotto sociale pittoresco (Jay, 2021).

<sup>30</sup> Un bell'esempio è l'immagine a p. 61 dove, tra ombreggiature, foglie e steli, si nascondono un bozzolo di falena e una lucertola.

<sup>31</sup> Giornalista e micologo professionista è il direttore della testata mensile *Passione Funghi & Tartufi* e del semestrale di AMB Bresadola *Funghi e Dintorni*; oltre alla direzione di diverse mostre (Nazionale del Fungo di Ceva, della mostra micologica presso la fiera Nazionale del Fungo di Albareto) è autore di vari volumi e manuali sempre inerenti al mondo della micologia.

Il recupero fiabesco interessò soprattutto le specie di funghi capaci di alterare la percezione cognitiva producendo allucinazioni<sup>32</sup>.

Grazie al loro fascino estetico, la loro letalità e i loro principi psichedelici nel proiettare “altri mondi”, i funghi allucinogeni vennero poi inseriti, tra fate e creature magiche, in numerosi disegni ottocenteschi all'interno di libri per l'infanzia, e tutt'oggi restano un elemento centrale per gli artisti che vogliono raffigurare mondi incantati.

In Apeles Mestres quest'illustrazione (a p. 27), apparentemente semplice, viene arricchita con numerosi particolari legati al mondo dei miceti, sottolineandone le incredibili e spettacolari varietà e riproducendo con cura i dettagli di una natura realistica in ogni suo aspetto. Non tutti i funghi sono commestibili, gli animali non sono né buoni né cattivi, e la natura segue i suoi tempi e i suoi cicli con una logica che procede con ritmi ed equilibri specifici.

Nelle illustrazioni fa riflettere come il focus più che riguardare sagome nitide, figure enfatizzate dalla luce, si accompagni a strategie di nascondimento, all'alternanza tra un esplicito-implicito che diventa, a sua volta, strumento di critica a quegli schemi etici e moralizzanti che tendono a dissimulare ciò che in natura è considerato antiestetico, basso e ripugnante. Nell'immagine di p. 171 ad esempio, in primo piano è raffigurata una lepre che, presa dal panico, avvisa i tre gnomi custodi di un pericolo imminente: l'arrivo dell'Uomo. Sulle prime non si nota nulla di strano ma, ad un'attenta indagine osservativa, si scorge in basso a destra, la rappresentazione delle feci del coniglio. Si potrebbe certo tacere tale dettaglio in quest'analisi, così come Mestres avrebbe potuto omettere la sua rappresentazione. Ma perché soffermarsi su un tratto così escatologico? Credo che il fatto di disegnare gli escrementi sia riconducibile a due ordini di idee. Anzitutto, mostrare la natura in ogni suo aspetto, anche in quello ritenuto dall'uomo più osceno: tutto ciò che è natura è “naturale” e dev'essere accettato, non evitato né nascosto<sup>33</sup>. Poi, il dettaglio rivela lo studio comportamentale, da parte del disegnatore, di questa tipologia di animale. La lepre difatti (come anche il coniglio) quando ha paura e si sente agitata o minacciata produce escrementi, come

<sup>32</sup> Cfr. la lettura dell'articolo di Mike Jay, “Perché associamo i funghi alla magia?” (2021) contenuto ne *L'indiscreto*.

<sup>33</sup> Mestres rappresenta le feci della lepre in modo quasi impercettibile, ma non le nasconde con ombreggiature né con altra vegetazione.

sintomo di stress<sup>34</sup>. La rappresentazione delle feci non era molto comune nelle illustrazioni dell'epoca, all'interno dei libri di fiabe e di quelli didattici, ma lo diventerà nel XXI secolo, specie nei manuali scientifici, realizzati in maniera bizzarra e divertente per spiegare un tema considerato imbarazzante ma pure parte della quotidianità e della fisiologia dell'essere vivente. La scelta della lepre inoltre, come animale che avverte i custodi, non è casuale ma rispettosa di una descrizione che la vede animale frenetico e iperattivo, "sempre in allerta".

#### FONTI E RIMANDI ARTISTICI NELLE ILLUSTRAZIONI DI *LILIANA*

Le illustrazioni presenti nel poema *Liliana* sono opere di grande valore artistico e simbolico per la loro cura nei dettagli, la bellezza e l'originalità. Emerge dai disegni dell'artista catalano un tratto personale e un'accurata ricerca estetica del bello che pure s'intreccia con l'influenza di diversi e molteplici stili artistici, come dimostrano i diffusi riferimenti ad altre opere a lui contemporanee o precedenti. Nella recente edizione della Gaspar&Rimbau (2021), nella parte introduttiva, Alberto García Gutiérrez (2020) spiega, dopo un'accurata biografia, quali sono state le fonti di ispirazioni di Apeles Mestres nella realizzazione delle illustrazioni di quest'opera. Lo studioso afferma che il disegnatore catalano prese a modello una rosa di artisti, alcuni coetanei, altri di epoche precedenti, per "la elaboración de la imagineria sobre seres elementales, gnomos, silfos..." (García, 2020). Lo studioso menziona, tra le molte fonti d'ispirazione per Mestres, autori come William Blake, Richard Dadd, Francis Danby, Luis Daniel Maclise, Ricardo Falero, Noel Paton, Sophie Andersonk, John Anster Fitzgerald, Richard Doyle, Eleonor Vere Boyle, Edward Coley Burne-Jones, Frederirck George Cotman e William Morris (artista quest'ultimo che seguì poi la scia del folk popolare).

Tra gli artisti segnalati da García, si segnala il lampante richiamo ad alcune opere di Cotman (specie per quanto riguarda l'armonia del tratto e la delicata sinuosità delle figure femminili), e ad altre del pittore francese Bouguereau e dello spagnolo Falero (contaminazione con questi ultimi soprattutto in rapporto alla raffigurazione

sensuale e affascinante della donna)<sup>35</sup>. Interessante è poi notare la vicinanza tra la rappresentazione in Mestres delle figure fatate immerse in una natura dove tutto è armonia, e i lavori artistici di Richard Dadd (1817-1886) e Richard Doyle (1824-1883), dove creature fiabesche ballano mano nella mano formando una catena. Si pensi, in proposito, alle illustrazioni *In Fairy Land – An Elfin Dance* e *Fairy Rings and Toadstools* (1875) di Doyle.

Continuando con un'analisi comparata tra i disegni di Mestres e quelli di artisti non inclusi però nella lista di García, suggerisco di valutare il rimando ad alcune stampe e dipinti di Joseph Noel Paton<sup>36</sup> (1821-1901), in particolare *A Midsummer Nights Dream* e *The Quarrel of Oberon and Titania* per quanto riguarda la resa delle pose e i contesti naturali. Opere molto simili a due illustrazioni del nostro artista catalano, ossia quella di p. 151 del canto decimo – dove Liliana incontra il Silfo e che ricorda molto da vicino il citato *A Midsummer Nights Dream* –, e quella di p. 159 – in cui la fata vola via col bell'intruso alato, Flor de Lino, il re dei Silfi, "genio del aire, luz, perfume y sonrisa del cielo" (p.157), e che pare rimandare ai due amanti alati posti in basso a sinistra del secondo quadro<sup>37</sup> di Paton. In quest'ultima illustrazione di Mestres raffigurante due figure abbracciate e trasportate dal vento, non pare inopportuno volgere la mente ai due personaggi botticelliani presenti ne *La Nascita di Venere* (1485), ovvero Zefiro che porta con sé la ninfa Clori.

Tra le altre fonti prese a modello da Mestres è possibile aggiungere opere di artisti dal gusto *liberty*, per quanto riguarda la ripresa di elementi floreali adoperati come motivi ornamentali, come Anne Anderson, Elisabeth Sonrel, Paul Berthon, Ether Larcombe, fino ad arrivare agli intrecci vegetali e floreali di Alphonse Mucha e William Morris.

In Mestres la capacità di dare forma e personalità ai personaggi grazie all'eccellente utilizzo dell'inchiostro a penna su carta ricorda

<sup>35</sup> Si pensi alla *Lily Fairy* (1888) dalle ali di farfalla del pittore granadino.

<sup>36</sup> Artista influente, sviluppò soggetti del mondo fatato e fiabesco.

<sup>37</sup> Aggiungo un'ulteriore ponte di collegamento tra Mestres e il quadro *Quarrel of Oberon and Titania* (1846). Si osservi come l'illustrazione di p. 155 del nostro artista barcellonese si palesi come fedele simulazione di quella lunga spirale di figure alate che, in Paton, tracciano una curva sinusoidale di allontanamento verso sinistra dal centro dell'opera, occupato dalla coppia protagonista.

<sup>34</sup> Vedi Ilverdomondo.it (2017) (Dott. Marco Gentile Veterinario, Viridea.it "I segnali di stress del coniglio").

i virtuosismi grafici di Aubrey Beardsley, icona dell'*art nouveau*, specialmente nel suo periodo di ispirazione pre-raffaelita, di Warwick Goble, specializzato nell'illustrazione di fiabe, e dello stesso Arthur Rackham, forse uno dei più geniali artisti dell'epoca vittoriana. Rackham realizzò molte illustrazioni con personaggi fiabeschi, creature fatate e stupefacenti antropomorfizzazioni di alberi, lasciandosi da essi ispirare al punto da vestirli e ricrearli in situazioni del tutto umane. Non è dunque improbabile pensare che l'artista catalano fosse a conoscenza delle sue opere e ne abbia ricevuto, in qualche modo, ispirazione.

Queste generali osservazioni suggeriscono dunque quanto numerosi e stratificati siano gli stili e i citazionismi artistici sottesi alle illustrazioni in *Liliana*, che pure non escludono la vena originale e l'espressione soggettiva del suo autore.

Durante i miei studi ho avuto modo di confrontarmi con Sergio Marinelli, professore di storia dell'arte e del disegno all'Università Ca'Foscari di Venezia. Durante il colloquio<sup>38</sup> nel quale mi sono confrontata con lui per un'analisi sulle illustrazioni di Mestres, notevole è stata la sua osservazione immediata: «Questo è un artista colto». Apeles Mestres infatti, era un artista studiato, esperto in storia dell'arte e tecniche pittorico-grafiche, con una ricca istruzione maturata presso l'accademia di belle arti di Llotja, a Barcellona. Grazie all'attenzione riposta su alcuni dettagli illustrativi, così come suggeritomi dal docente Marinelli, ho compreso come Apeles Mestres, per creatività e spontaneità, non realizzi affatto opere 'improvvisate', ma disegni prodotti a partire da solide conoscenze sui principali contributi artistici della cultura occidentale. Dimostrazione di ciò è l'utilizzo della tecnica xilografica, tecnica incisoria nata in Germania durante il XV secolo e utilizzata inizialmente proprio per le illustrazioni dei libri (Baroni, 2020). La tecnica e alcuni elementi stilistici avvicinano molto Mestres alle illustrazioni tedesche del Cinquecento, particolare a certi artisti di rilievo quali Dürer, Baldung, Cranach e Schongauer, che ebbero una forte inclinazione per tematiche tanto religiose quanto improntate al fiabesco e al fantastico, secondo gusto nordico. Per quanto riguarda i dettagli espressivi, Mestres si

avvicina all'arte di Schongauer con l'utilizzo del tratteggio dritto e incrociato, adatto agli effetti tonali chiaro-scuro volti a conferire all'immagine forte espressività e tridimensionalità. Entrambi gli artisti poi registrano la tendenza a lasciare nel disegno intere aree bianche (utili a dare rilievo ai personaggi) o spazi coperti di un pesante graffiato nero (quasi a simulare la fitta vegetazione che funge da paesaggio alla scena), quasi si trattasse di un moderno *horror vacui* su cui si stagliano nere sagome di piante e arbusti.

Aggiungerei un altro particolare analogico con l'artista nordico, ossia il fatto di dare una certa sensibilità ai dettagli realistici, di conferire un'eleganza contenuta – tipicamente gotica – mescolandola allo stile delicato e frizzante dell'*Art Nouveau*.

Si osservi come le armature e le armi usate dagli gnomi per andare in battaglia riprendano quelle dei cavalieri e dei lanzichenecchi rappresentate nelle xilografie cinquecentesche; pure l'abbigliamento indossato in clima di pace ricorda le vesti (o meglio i sai) dei frati e dei religiosi del periodo medievale.

Elementi legati al mondo bellico (ma col solito adattamento delle armature ad elementi presi dalla natura, come piante, bacche, conchiglie) vengono condensati insieme a risvolti simbolici religiosi, come suggerito tanto dai vestiti quanto dalla gestualità, dalla prossemica, dalle espressioni dei personaggi.

Queste gestualità devozionali emergono, ad esempio, nell'illustrazione di p. 167 dove Flok, Mik e Puk, abbarbicati su una parete rocciosa, ricordano dei frati in ritiro spirituale<sup>39</sup>; oppure in quella di p. 127: qui il concerto di rane<sup>40</sup> e rospi diretto, nel loro strampalato gracidio, dallo gnomo, rimanda plausibilmente ad una folla arringata da un oratore – o, meglio, predicatore –. Degne di nota sono poi le illustrazioni dove i custodi, alla presenza di Liliana, volgono in atteggiamento devozionale. La Silfa assume quasi le vesti di una madonna in apparizione (pp. 87 e 109), al punto da essere definita “encarnación de la casta y virginal y eterna Belleza” (p.72).

<sup>38</sup> Ringrazio il professore per avermi dedicato un giorno di colloquio durante il quale confrontarmi sui temi in oggetto. Il colloquio si è svolto presso il suo studio, in data 8/02/2023.

<sup>39</sup> Nell'immagine, se si osserva attentamente, si nota la particolare conformazione umanizzata assunta dal dirupo roccioso (nella fattispecie ho individuato, sulla superficie del dirupo, almeno cinque volti di uomo).

<sup>40</sup> Le rane si ripresenteranno in un finalino a chiusura dell'Indice (p. 212) con in mano dei fogli e con le bocche spalancate, altra circostanza illustrata che rimanda a scene ecclesiastiche (nella fattispecie, ad un coro di chiesa).

Nel menzionare i gesti di riverenza e devozione assumono però altro ruolo chiave quelli indirizzati direttamente a Madre Natura. Nelle pagine 61 e 103 ricorre un vero e proprio elogio alla vita e agli animali della Selva: nella prima un gnomo si sporge, con gesto di richiesta a mano tesa, verso un ragno pronto a rispondere al richiamo scendendo dalla ragnatela; nell'altra pagina invece un gnomo, in cima ad una vetta, apre le braccia al cielo circondato da una moltitudine di farfalle in volo. Due raffigurazioni distinte da leggere insieme, come vero e proprio Cantico (illustrato) alle Creature.

Ultima illustrazione sulla quale vorrei chiarire alcuni punti è quella a p. 205, che mostra i tre gnomi ballare in cerchio con alcune creature del bosco, quali una cavalletta, una rana e uno scorpione. Di tutti e tre gli gnomi uno in particolare (quello di sinistra) è meritevole di attenzione perché ricorda molto il Sant'Agostino delle tentazioni di Schongauer, mentre degli altri gnomi in generale si può dire impersonificano, per gli abiti, figure clericali. Un'immagine di gnomi-chierici si fa molto esplicita anche nel finalino di p. 207, ultima pagina del racconto, dove i tre gnomi, uniti in un abbraccio, hanno il capo coperto da cappucci a punta, uno abbellito da una piuma e l'altro con uno stelo d'erba sporgente. L'organizzazione delle figure ricorda dei monaci che, davanti a uno *scriptorium*, hanno appena concluso di redigere il loro manoscritto<sup>41</sup>. Il finalino appena descritto è importante per un altro motivo, un dettaglio di fondamentale importanza: la firma dell'autore del libro.

Apeles Mestres usa una strategia visiva sorprendente per firmare il suo capolavoro: non riporta il nome completo ma, accanto alla scritta "Fin de Liliانا", aggiunge un simbolo raffigurante due lettere, una sovrapposta all'altra, una "A" e una "M", iniziali dell'autore. A fianco delle lettere è riportato l'anno di pubblicazione dell'opera, il 1906. La resa del nome in siffatta maniera non è affatto casuale né, a dire il vero, originale, trattandosi di una strategia autografa non dissimile da quella operata da molti artisti tedeschi del Cinquecento, che erano soliti firmarsi con monogrammi o stemmi araldici<sup>42</sup>. Molti

studiosi riuscirono a intravedere proprio in quei monogrammi persino una maniera di interpretare le personalità dei vari incisori. Nonostante il fascino che suscitano figure araldiche e monogrammi al punto da spingere a speculazioni psicologiche, di certo in Mestres la firma è sinonimo di stile raffinato e sinuoso, tipico dei manoscritti medievali. L'artista spagnolo si firma vicino ad un'illustrazione ad indicare la proprietà artistica delle immagini, ma anche – per il fatto di aver figurato gli gnomi come scribi – l'indiscussa paternità dell'opera letteraria.

## I FINALINI

Tra le illustrazioni che maggiormente mostrano la creatività di Mestres è necessario spendere qualche parola sui finalini e le testatine indicate nell'*Índice de dibujos* del libro di Gaspar&Rimbau. Questi elementi figurativi – dei *frisos*, "fregi", per dirla con slancio architettonico – sono disegni posti a inizio o fine capitoli come ornamenti e riempitivi a cui si accompagnano significativi spazi bianchi<sup>43</sup>.

In *Liliana*, finalini e testatine riprendono motivi legati non solo a tradizioni popolari della Catalogna, come la sardana dei dragoni (p. 33), ma anche ad usanze antiche, apportando un miglioramento estetico non indifferente all'intera opera. Non compaiono solo personaggi bizzarri che sembrano usciti da uno studio di *concept art* di animali fantastici inventati ricorrendo all'utilizzo di elementi naturalistici (aspetto che mostra il lato più originale di Apeles), ma affiora implicita una profonda simbologia di fondo.

Di tutte le figure decorative che spiccano per la loro originalità ce n'è una, collocata a inizio dell'undicesimo canto (p. 165), che rappresenta una sorta di creatura leonina, con radici al posto della criniera, o un drago senza ali che fa uscire dalle fauci rametti e foglie intrecciati. Ad una più attenta analisi, questo bizzarro animale a quattro zampe ricorda il bulbo di una pianta da fiore o addirittura un tubero, forse una radice di zenzero, con foglie che però ricordano piuttosto la pianta dell'*Alpinia galanga*. In realtà, secondo quanto

<sup>41</sup> Urge esplicitare che la dicitura "Fin de Liliانا", utile a segnalare l'inequivocabile conclusione dell'opera, è apposta sopra una striscia dal sapore medievaleggiante (quasi fosse una pergamena, un cartiglio, o una bandiera araldica).

<sup>42</sup> Celebre è il caso di Lucas Cranach il Vecchio che "nel 1508 a riconoscimento dei servizi resi, ottenne dall'elet-

tore una propria mostra araldica" (Baroni, 2020).

<sup>43</sup> Nel *Piccolo lessico del libro antico* (2016) viene definito *finalino* "Il fregio o la figura (talvolta una vera e propria illustrazione) che orna la fine di un capitolo o dell'opera", e *testatina* "Il fregio decorativo che si trova all'inizio di un testo o di una parte di questo (ad esempio all'inizio dei vari capitoli, o anche dei paragrafi)".



Fig.3 Mestres Apeles, *Raiz de geranio helado*, xilografia (p.81)



Fig.4 Schongauer, *Sant'Antonio tormentato dai demoni* (1487-1489)

viene riportato dall'Indice dei disegni citato, la pianta in questione sembra essere una radice di canna – *Cuca-fers* (*raiz de caña*).

Altri personaggi dal gusto ricercato e fantasioso ai quali Apeles dà vita sono quelli a pagina 197 (definiti in Indice *La selva armada*) che iniziano il tredicesimo canto: dei pezzi di tronco simulano due busti a cui si legano delle zampe anteriori di legno, ricordando le fattezze

di un animale o piuttosto di un essere umano a cui sia stata aggiunta la testa sormontata da una conchiglia a mo' di elmo. Le due figure ricordano, per molti versi, una grottesca<sup>44</sup> dal gusto barocco, e si ergono maestose e speculari una di fronte all'altra con, nel mezzo, quella che sembra essere una pianta di cardo. Colpisce ancora, per la sua particolarità, il personaggio di pagina 81 che ricorda uno di quei mostriciattoli di Bosch tanto curiosi quanto inquietanti, definita dall'Indice dei disegni una radice di geranio gelata (*raiz de geranio helado*). La creatura è un animaletto filiforme alato, dalle sembianze di un cavalluccio marino ma con la testa dragonesca (Fig.3). Anche in questo caso, la figura immaginaria è l'esito di un processo simulativo-rielaborativo a partire da elementi naturali come tuberi con radici, foglie, rami, a cui siano aggiunti dettagli umanizzanti. Urge però osservare che questo animale bizzarro non pare del tutto nuovo nel repertorio iconografico: potrebbe anzi rifarsi, secondo un mio studio comparato, ad un esserino mostruoso già presente nella xilografia cinquecentesca di Schongauer *Sant'Antonio tormentato dai demoni* (1487-1489) e situato alla destra del dipinto. Come si vede sotto (Fig.4) anche qui la bestia è presentata come un ippocampo alato ma con due braccia pelose che, bastone alla mano, colpiscono il santo.

Altra importante osservazione da farsi a proposito di alcuni finalini, al di là del mero risolto artistico, è senza dubbio il ricorso ad una chiara simbologia antica di periodo ellenistico e medievale come l'uroboro<sup>45</sup>, un serpente che si morde la coda e che notoriamente rimanda ad un cerchio o al numero otto (Fig.7). In Mestres non c'è mai la rappresentazione esplicita del serpente ma l'utilizzo di lucertole<sup>46</sup> o gechi (chiamati nell'Indice 'dragoni'), comunque disposti nella stessa postura simbolica a evidenziare la palmare

<sup>44</sup> La 'grottesca' è una decorazione parietale utilizzata già in età romana e poi riscoperta e impiegata nel Quattrocento e Cinquecento, e mostra creature fantastiche e ibride, fusioni di esseri umani, vegetali o animali spesso posizionate in maniera simmetrica.

<sup>45</sup> Uroboro deriva dal greco οὐροβόρος/οὐρηβόρος [ὄφις], *ourobóros/ourēbóros* [óphis] ovvero 'serpente che si morde la coda'. Vd, <https://orsomarsoblues.it/2018/12/uroboro-la-totalita-del-tutto-linfinito/> "Uroboro: la totalità del tutto, l'infinito" (2018).

<sup>46</sup> Il tipo di lucertola che raffigura Mestres non è solita adottare questo tipo di comportamento. Purtroppo, le lucertole armadillo costituiscono una fantastica eccezione perché, in atto difensivo, si chiudono in sé stesse, posizionandosi sul dorso con la coda in bocca.



Fig. 5 Apeles Mestres, *Lagartija de tres colas y gamonet*, xilografia (p. 162)



Fig. 6 Theodoros Pelecanos, Uroboro raffigurato nel trattato alchemico *Synosius* (1478)



Fig. 7 Apeles Mestres, *Pelea de dragones* (p. 125), in una raffigurazione che ricorda un lemnicato (simbolo dell'infinito a forma di otto rovesciato)

ripresa dell'iconografia antica<sup>47</sup>, a segnalare così il continuo divenire di un tempo ciclico, perfettamente in linea con il contenuto del testo che mostra come la natura continui in modo lento e inesorabile il suo ciclo biologico<sup>48</sup>. Mestres palesa questa simbologia dell'infinito diverse volte, con animali che sorprendono per la loro

<sup>47</sup> Treccani (<https://www.treccani.it/enciclopedia/uroboro/>): "Nella letteratura magica egizia di epoca ellenistica, la simbologia del serpente che si morde o inghiotte la propria coda, realizzando così la figura di un cerchio, voleva significare l'eternità del cosmo".

<sup>48</sup> "Un canto de la esperanza, del eterno ciclo de vida, muerte y resurrección de la naturaleza" (García, 2020).

bizzarria morfologica, come la lucertola dalla coda ramificata<sup>49</sup> (Fig. 5).

Una vera e propria sintesi di come l'autore riuscisse a trovare ispirazione e insegnamento dalla natura grazie all'attenta osservazione del reale, non rinunciando a mescolare altrui modelli tradizionali e contemporanei con la propria fantasia e creatività, e dimostrando il potenziale espressivo-simbolico dell'illustrazione.

## CONCLUSIONI

In *Liliana*, Apeles Mestres è riuscito a rappresentare, attraverso parole e immagini, l'armonia di una Natura che vive nel costante equilibrio dei suoi cicli sistemici e dove l'Uomo, dopo aver mostrato il suo lato più oscuro, viene messo al margine<sup>50</sup>, trattato come l'Antagonista. Si ha, quindi, non già un risorgimento dell'Uomo ma della Natura in tutto il suo essere, protagonista assoluta e padrona di ciò che le appartiene. Gli gnomi, le Silfidi e i silfi hanno una forma umana, secondo le raffigurazioni tradizionali, ma non sono umani, e anzi ritraggono una metafora di quello che potrebbe diventare l'uomo se fedele o alla ricerca ossessiva della ricchezza e di un tesoro che non ha vita (come le pietre e quindi il denaro), o ai valori più intangibili, diventando custode della natura e degli esseri più deboli dell'ambiente.

<sup>49</sup> Sembra strana e anomala una lucertola con più code ma, in un articolo del 2020 di Federica Vitale (<https://infinitynews.it/2020/07/30/le-lucertole-con-piu-di-una-coda-sono-piu-comuni-di-quanto-si-pensasse-in-precedenza-20928>), sorprende scoprire che la presenza di queste creature è meno insolita di quanto si pensi. In uno studio pubblicato da Daniel Koleska e Daniel Jablonski su *Ecologia Montenegrina* (<http://www.biotaxa.org/em>) intitolato «Trail Trifurcation Recorded in *Algyroides Nigropunctatus*» (2015), viene spiegato che una coda "ramificata" nelle lucertole non è così rara e che, solitamente, si forma dopo la perdita o l'infortunio della coda originale. "Sulla base del numero di casi, gli scienziati stimano che fino al 3% delle lucertole in tutto il mondo probabilmente hanno code extra". Nell'indice dei disegni del libro di Gaspar Rimbau viene sottolineato in una nota a fianco del nome di questa illustrazione (fig. 5) come non sia una fantasia ma un semplice studio della natura ("no es una fantasia, como podría suponerse, sino un simple estudio del natural") che Mestres ebbe la fortuna di condurre a Pedralba ("El autor tiene la suerte de poseer este rarísimo ejemplar, encontrado en Pedralba").

<sup>50</sup> Anche nelle stesse illustrazioni l'opera evita di rappresentarlo, relegandolo solo a due momenti chiave della narrazione: all'inizio, con la saggia quercia, è tratteggiato in modo abbozzato, poi, a fine racconto, è ripreso addirittura col volto coperto dallo sciamano di vespe.

Il messaggio di Apeles è chiaro: la natura va rispettata e protetta perché non appartiene a nessun essere che si consideri più forte e dotato di maggior intelligenza o ragione giacché ogni creatura ha la sua funzione e il suo posto nel mondo e contribuisce all'equilibrio perfetto e continuo della vita. Il mondo di cui ci rende partecipi lo scrittore palesa la necessità di vivere in armonia con un ecosistema attivo e non passivo, capace di ricompensare e gratificare, un ambiente incontaminato<sup>51</sup> che ci fa sentire parte "de algo superior" (Bodei, 2011).

Altro messaggio che ritorna più volte riguarda l'aspetto delle emozioni, l'importanza e la difficoltà di riconoscerle e saperle gestire come espressioni del vivere quotidiano: l'amicizia, la solidarietà e il condividere esperienze di vita, ma anche la gelosia, l'amore, l'abbandono e la tristezza in cui trovare uno spiraglio di verità e di unione fraterna, superando ogni turbamento d'animo al fine di riconoscersi creature dotate di un mondo interiore.

Per quanto riguarda lo stile artistico che Mestres mette sullo stesso piano di quello poetico e letterario, si registra come l'influenza dell'*art nouveau* a lui contemporanea abbracci qui un'eterogeneità di stili differenti (modernista, pre-raffaelita, simbolista) al punto da risalire alle tecniche dell'incisione cinquecentesca. L'utilizzo dei disegni in bianco e nero, con tratti sia fini che marcati (ma sempre sinuosi), evidenzia maggiormente l'espressività delle forme e serve a mostrare o celare alcune figure, veicolando un alone di mistero che è proprio del mondo della natura.

In ogni illustrazione ci sono numerosi dettagli che, talvolta, arrivano ad una minuzia di particolari quasi scientifica, soprattutto per quanto riguarda l'anatomia degli animali e delle piante/fiori che riprendono, con tocchi ornamentali, le fantasie tipiche dell'*art liberty*<sup>52</sup> di cui Barcellona era al tempo imbevuta.

Lo studio condotto in questo articolo è stato organizzato in primis, con un'analisi dell'opera letteraria, e quindi con uno studio dettagliato delle illustrazioni realizzate dall'autore per

<sup>51</sup> "(...) ese 'Absoluto' que se oculta en la Naturaleza y que no ha sido mancillado por la mano humana" (Bodei, 2011)

<sup>52</sup> Lo stile naturalista, fedele alle tendenze parigine, si diffuse ampiamente grazie alle numerose testate giornalistiche e riviste del momento, come il *Libre d'Horas*, *Ver Sacrum* o *Juventut*, che mostravano la bellezza femminile e l'importanza della natura, "el repertorio por excelencia del movimiento" (López, 2016) modernista.

*Liliana*, fin ora mai state approfondite da altri studiosi. La loro analisi mostra l'eccezionale abilità dell'autore di racchiudere nei disegni diversi stili artistici pur nascondendo un taglio personale quale arricchimento estetico al testo. Ma pure, come già detto, emerge consapevolmente la volontà di affidare alle immagini uno scopo didattico: le illustrazioni fungono così da ampliamento semantico al testo, una forma di "letteratura visiva" che riflette su quella "scritta" (un *metalinguaggio* artistico).

*Liliana* è dunque una fiaba dalla risonanza morale ed etica, un monito alla libertà e alla responsabilità dei singoli e della comunità, un auspicio affinché l'Uomo comprenda di essere l'unico protettore dell'ecosistema in cui vive, senza necessità di forza né prevaricazione. Una concezione nobile che ripresero molti scienziati del 1800, tra cui lo stesso Gustave Theodor Fechner che affermò: "uomini, animali e piante sono tutti esseri senzienti e pertanto stanno tutti sullo stesso piano: nessuna di tali forme di vita 'vale di più' delle altre o ha il diritto di crederci padrona delle altre specie e di usarle come se fossero meri strumenti a sua disposizione da sfruttare e sopprimere crudelmente" (Fechner, 2008). Apeles, in questo senso, si allontana dalle leggende medievali e dai modelli fiabeschi del XIX secolo che vedevano nella natura del bosco un luogo ostile e pericoloso, un *locus horridus* da cui l'Uomo doveva trovare il modo di scappare ritrovando la strada di casa. Certo, non si esclude che anche qui la Natura ricopra una funzione semantica analoga alle selve delle storie medievali, dove il bosco valeva come luogo misterioso, ma questa volta, è la Natura che si allontana dalla malvagità degli esseri umani diventando la protagonista assoluta e incontrastata dell'opera.

*Liliana* rivela anche un aspetto importante della personalità di Apeles Mestres: ne mostra l'interiorità, che si esprime con le due arti liberali per eccellenza, arte e poesia. La natura, dopotutto, è arte e poesia, e se le arti imitano la natura, la natura è arte dalle più svariate sfumature<sup>53</sup>: siano queste l'ondeggiare delle foglie o un battito d'ali, il grave gracidio delle rane o il più soave canto dell'usignolo... non è forse la Natura l'arte più

<sup>53</sup> Secondo Platone la natura è creazione divina ed essenza (*ousia*, *eidos*). Si veda l'articolo di Flavia Marcacci «Visioni e concezioni della natura fra scienza, filosofia e teologia» in *Disf.org/edu* (<https://disf.org/educational/percorso-tematico/marcacci-visioni-natura>, consultato il 23/01/2024).

eccelsa a cui si rifanno tutti i pittori? Chissà poi, se con quella fiera locusta con in mano pennelli e tavolozza, presente alla fine del racconto come finalino (p. 282), Mestres abbia voluto rinnovare quel principio classico che vedeva nell'arte un'estensione della natura (Mikkeli, 2002), o invece ricreare, con orgoglio, la metafora di sé stesso pittore sotto forma di creatura del verde – una delle molte creature da lui amate e cantate.

## Bibliografía

- Aguado Molina, María, (2020); Villalba Salvador, M. (2020): “La Ilustración como recurso Didáctico”. *Dedica: Revista de educación y humanidades*, núm. 17, 337-359.
- Albero Poveda, Jaume (2006): “Una tierra encantada: magia y significado en la ficción de J.R.R.Tolkien”. En: UNED Revista, *Signa*, 15, pp. 215-232.
- Alonso Romero, Fernando (2016): “Vestigios de cultos celtas al roble en las romerías gallegas”. En: *Anuario Brigantino*, núm. 39, 2016, pp. 95-112.
- Álvarez Rodríguez, María Victoria, (2017): “Los rostros de la mujer en la Barcelona modernista: representaciones de la feminidad en las fachadas de las viviendas burguesas”. En: Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterraneo, 2016, pp.777-786. [09/05/2023]
- “Quattrocento anni di illustrazione scientifica”. En: *Lescienze.it*, 2014
- “Quercia” En: «[https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/Q/quercia.shtml?refresh\\_ce](https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/Q/quercia.shtml?refresh_ce)» [09/05/2023].
- “The Lily Garden, The Madonna lily, Pre-Raphaelites and Oxford University, University of Oxford Botanic Garden and Arboretum, 2018. «[https://www.lescienze.it/news/2014/03/25/foto/illustrazione\\_scientifica\\_american\\_museum\\_natural\\_history-2057986/1/#1](https://www.lescienze.it/news/2014/03/25/foto/illustrazione_scientifica_american_museum_natural_history-2057986/1/#1)»
- Bettelheim, Bruno, (2001): *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*. Trad. di Andrea D'Anna. - 11. Ed. Milano, Feltrinelli.
- Bodei, Remo (2011): “Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje”. Madrid: *Sirueta*, pp-95-96.
- Boer Francesco (2017): “La danza attorno al fuoco”. En: <https://simbologiadellaruota.wordpress.com/2017/12/16/16-la-danza-attorno-al-fuoco/> [20/07/2023]
- Cantillo Valero, Carmen; Osuna Acedo, Sara (2016): “Brumas y claros en el dibujo animado”. En *UNED Opcion*, 32, pp. 333-357.
- Carroll, Lewis (1869): *Alice's Adventures in Wonderland*. Lee and Shepard ed. Boston, p.2
- Castillo Martínez, Cristina (2012): “El árbol protector y su representación en la literatura medieval y aurea”. *Ehumanista*, vol.21, pp. 32-55.
- Corti, Michele (2020): “Maggio rito agrario della vita”. In *Ruralpini* resistenza rurale <https://www.ruralpini.it/Maggio-rito-agrario-della-vita.html> (25/01/2024)
- Crane, Walter (1892): *Flora's Feast: a masque of flowers*, Cassel. En: «[https://books.google.it/books?id=st4AAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.it/books?id=st4AAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)» (20/03/2023)
- Dallari, Marco, (1980): *La fata intenzionale. Per una pedagogia della fiaba e della controfiaba*. Firenze: La Nuova Italia.
- Duque Cardenas, María Isabel, (2013): “La ilustración en el cuento infantil. Una aproximación a su desarrollo y transformación en las prácticas gráficas y visuales”. *Alarife: Revista de arquitectura*, núm.23, pp. 12-35.
- Farné Roberto (2002): *Iconologia didattica; Le immagini per l'educazione: dall'Orbis Pictura a Sesame Street*. Bologna: Zanichelli.
- Farré i Vilalta, (2019): La revista Joventut: literatura. modernitat i eclecticisme, URV Publicacions, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona.
- Fawcett, Priscilla, (1983): “Botánica ed illustratori botanici nel mondo occidentale: passato e presente”. *Delpinoa*, n.25-26, pp. 53-74.
- Fechner, Gustav, (2008): *Nanna o l'anima delle piante*. A cura di G. Moretti, trad. di G. Rensi, Milano: Adelphi.
- Fernández Rubio, Fidel (2018): “El origen de los seres míticos y su impacto sobre la mente humana”. *Argutorio*, núm. 39, pp. 82-93.
- García Gutiérrez, Alberto, (2020): *Liliana*, curador de Biografía, Gaspar&Rimbau.
- Garrosa Resina, Antonio, (1985): “La tradición de animales fantásticos y monstruos en la literatura medieval española”, pp. 77-101.
- Gonçalves Borges, Ruth Carolina, (2015a): “Conflictos psíquicos en la infancia y cuentos de hadas: los cuentos infantiles como dispositivo de intervención en la práctica clínica”. Buenos Ai-

- res: Ciencias Empresariales y Sociales, vol.19, n°1, pp. 131-148.
- In *Fairyland*, George A.Smathers libraries, digital collection: <https://ufdc.ufl.edu/UF00025040/00001/images>
- Jay, Mike (2021): “Perchè associamo i funghi alla magia”. En *L'indiscreto* <https://www.indiscreto.org/perche-associamo-i-funghi-alla-magia/>, <https://www.indiscreto.org/perche-associamo-i-funghi-alla-magia/#:~:text=A%20met%C3%A0%20del%20diciannovesimo%20secolo,ispirazione%20pe%20il%20folklore%20europeo.> [9/04/2023]
- López Perez, Fatima, (2013): “El lenguaje de las flores en el modernismo de Barcelona: precedentes e influencias francesas”. En *Los espacios del ocio en la Barcelona de 1900*, Universitat de Barcelona: Departamento de Historia del Arte,.
- López Perez, Fatima, (2016): “Ornamentación vegetal en el modernismo de Barcelona: Flores y plantas aplicadas en la arquitectura”. Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterraneo, pp.575-584.
- López-Ríos, Santiago (2006): *Sobre el bosque y el lobo en la literatura castellana del siglo XV*. In: *Nature et paysages: L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance* [online]. Paris: Publications de l'École nationale des chartes.
- Manuel Losada, José (2016): “El mundo de la fantasía y el mundo del mito. Los cuentos de hadas”. En: *Monografías de Cédille* 6, pp. 69-100.
- Márquez Gento, Petra, (2017): “Estereotipos de género en cuentos infantiles tradicionales”. IX congreso virtual sobre historia de las mujeres, pp. 461-490. IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, Manuel Cabrera Espinosa (ed. lit.), Juan Antonio López Cordero (ed. lit.).
- Martos Garcí, Aitana; Martos Núñez, Eloy (2016): “zooiconología y literatura, imágenes de los animales entre tradición folklórico-literaria, los artes y el simbolismo”. *Edetania*, 49, pp.75-89.
- Massa Holroyd-Doveton, Andrés, (2021): *Liliana*, nota del editor, Gaspar&Rimbau.
- Mestres, Apeles, (2021): *Liliana*, Gaspar&Rimbau Editorial.
- Mikkeli, H. (2002), “Art and nature in the Renaissance Commentaries and text books on Aristotle's Physics” en Kessler, E. y Maclean, I. (eds.). *Res et Verba in der Renaissance*, Wiesbaden, Horrosowitz, pp. 117-130
- Moral Anel, Soledad, (2018): *La ilustración en la literatura infantil: una aportación en primera persona*. Universidad de Valladolid: trabajo de fin de grado en educación primaria.
- Robles, I Massò, (2019): “Apeles Mestres i Joan Maragall, una amistad entre versos i flors”. *Haide*, n.8, pp. 51-67.
- Rodríguez Marroquín, Ángela María (2015b): “De bestias, monsturos y principes encantados: una mirada cultural a la adaptación cinematográfica del cuento de la Bella y la Bestia”. En: *Anagramas*, vol. 14, n. 27, Medellín, Colombia, pp.49-66.
- Rodríguez Pascual, Rocío; Vara, López, Alicia (2019): “La fantasía en el álbum ilustrado infantil”. En: *Alabe*, núm.20.
- Salto, Cattia (2016): “Silfide, farfala nel vento”. En *Terre celtiche blog* <https://terreceltiche.altervista.org/silfidi-farfalle-del-vento/>: [30/03/2023].
- Suñol Viviana, (2017): “El arte imita (y completa) a la naturaleza, acerca de la función complementaria de la política y de la educación de Aristóteles”. Páginas de Filosofía, Universidad Nacional del Comahue n. 21, pp. 184-197.
- Triviño Guerreo, Lucia (2016): “Reflejos del paisaje en las obras de Arthur Rackham y Harry Clarke: el redescubrimiento del bosque a través de la literatura infantil”. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Urdiales Valiente, Alberto, (2005): *Creatividad y comunicación de la ilustración infantil en la narrativa en castellano (1900-1936)*. Madrid.
- Urriaga de Vivar Gurumeta, Judith (2017): “Evolución de la danza y su lugar de representación a lo largo de la historia”. *Axa*, 22.
- Venturini, Gianluca, (2017): “Anche le piante hanno un'anima”. En: <https://www.lachia-vedisophia.com/anche-le-piante-unanima/> [16/05/2023]
- Vitale, Federica, (2020): “Le lucertole con piu di una coda sono piu comuni di quanto si pensasse in precedenza”. En: <https://infinitynews.it/2020/07/30/le-lucertole-con-piu-di-una-coda-sono-piu-comuni-di-quanto-si-pensasse-in-precedenza-20928> [29/07/2023]

