l'illustratore simbolista

# MARTINI

Alberto Martini, *Petite discussion avec une momie*, da *I racconti di Edgar Allan Poe*, 1908

**In due gallerie romane, Carlo Virgilio e Laocoonte, le chine visionarie di Alberto Martini, «finissima tessitura di tratti»**

# Nero e flessuoso con Edgar Poe

di GIORGIO VILLANI

Il fatto di vivere in una nazione piuttosto che in un'altra non è senza conseguenze nella fortuna di un artista. Baudelaire attribuì buona parte delle sventure di Edgar Allan Poe al fatto di essere venuto al mondo nell'America del materialismo trionfante. Ad Alberto Martini, suo fervido ammiratore novecentesco, capitò invece di nascere in un paese che, malgrado l'iniziativa isolata di qualche editore, mostrava poco interesse per l'illustrazione, il genere d'arte nel quale egli avrebbe dato i suoi risultati più felici.

Sicché, quando in quel misto di verità e vanagloria che è il suo scritto autobiografico *Vita d'artista* affermò che, se nel 1907 si fosse trattenuto in Inghilterra a lavorare per l'editore inglese William Heinemann, sarebbe divenuto ricchissimo, non andò poi tanto lontano dal vero. Probabilmente si sarebbe limitato a diventare ricco; e nel catalogo di Heinemann, accanto ai libri di Rackham e di Dulac, i suoi avrebbero occupato il posto d'eccezione che ha il *Codex Seraphinianus* in quello di Franco Maria Ricci. Ma non andò così. Martini realizzò per l'editore londinese quattro illustrazioni e la copertina del volume *Raw Edges* di uno scrittore che nessuno più oggi ricorda, Perceval Landon, mentre i disegni ideati nel corso degli anni per opere letterarie d'assai maggior rilievo rimasero bellissime tavole sciolte.

Eppure i lavori di Martini, della cui qualità possiamo farci un'idea visitando due esposizioni romane che ne hanno raccolto i cicli più importanti – «*La penna è il bisturi dell'arte*». *Disegni per Edgar Allan Poe e temi diversi*, curata da Alessandro Botta per la Galleria Carlo Virgilio e *Maschere e ombre*, curata da Monica Cardarelli per la Galleria Lacoonte – meriterebbero di figurare fra gli esiti migliori del simbolismo europeo di quegli anni. Sotto due aspetti almeno: la tecnica e la fantasia compositiva.

Si tratta di magnifiche chine ispirate dall'opera di Pulci, di Tassoni, di Shakespeare e, soprattutto, dai *Tales* di Poe, ai quali Martini si sarebbe dedicato con particolare accanimento. Come molti artisti profondamente originali, la sua individualità si costituì attraverso diversi influssi. Molti nomi sono stati fatti in merito: s'è parlato dei capricci del Seicento, di Callot (che, per intercessione di Hoffmann e di Bertrand, era entrato col Rembrandt incisore nell'olimpo romantico), poi di Dürer, del Rinascimento germanico e, venendo ai moderni, di Redon. Qualcuno nominò anche Rops, sebbene nelle invenzioni fantastiche di Martini non si ritrovi quell'aria un po' grossolana e chiassosa da Moulin Rouge tanto comune alle macabre bravate del belga.

Nei suoi primi anni, tuttavia, l'artista non s'era limitato allo studio arcaicizzante degli antichi maestri: in un disegno giovanile, *Tronchi d'albero* (1896), che è un'osservazione della campagna trevigiana, lo vediamo esercitarsi sul vero ma con qualcosa, nella tortuosità cadaverica delle piante, che ha del capzioso e dell'astratto. Codesto gusto per la riproduzione attenta delle cose, d'un naturalismo che inclina al capriccio visionario, lo si ritrova, d'altronde, in altre fra le opere dello stesso periodo che possiamo ammirare nelle due gallerie, dal soggetto non più paesaggistico, in *Le spine sante* (1897). poniamo, dal ciclo del *Poema del lavoro*, o nel *Filosofo*, dalla *Corte dei miracoli* (1897).

Era il tempo in cui i toni ridanciani e gaglioffi del Morgante e quelli faceti de *La secchia rapita* gli andavano ispirando quella speciale ridda di leccardi, tangheri, pitocchi, vanagloriosi e mariuoli così tipica delle sue prime opere. C'è qualcosa di seicentesco, di picaresco in queste *Truppe al guado* (1896) o ne *Le salmerie* (1903) che, più che al Tassoni, fa pensare a von Grimmelshausen, e una movenza nella quale, com'è stato detto, si sente l'esempio delle riviste monacensi.

Fonti di ispirazione, Dürer, Callot, Redon: utilizzava la penna come fosse la morsura di un'acquaforte

Se Martini vi si fosse dedicato qualche anno più tardi, la sua *Secchia* avrebbe forse fatto pensare al Beardsley del *Rape of the Lock* di Pope, che dal poema del Tassoni, d'altro canto, pigliava le mosse. Col maturare, infatti, il tratto di Martini doveva farsi più flessuoso, le sue linee prendere le forma di lunghe ciglia corvine, unico forse fra i tributi che l'artista pagò all'*art nouveau* in voga al momento. Lo vediamo nella tavola ispirata dalla *Principessa Roukhine* di Verlaine (1910), nelle magnifiche chine tratte da Shakespeare e dai *Tales* di Poe.

La sua tecnica si era intanto ulteriormente perfezionata. Martini utilizzava adesso i tratti a penna al modo delle morsure d'una acquaforte: «I passaggi dal bianco al nero – così scriveva in *Vita d'artista* –, la modellazione delle carni, dei veli, dei velluti, dei capelli, dell'acqua, delle nubi, della luce, del fuoco l'ottenevo con una finissima tessitura di tratti, che elaboravo e infine ritoccavo con la punta d'acciaio».

Troviamo i bianchi ridotti in minute gocciuole perlacee nella *Genèse d'un poème* (1907), splendere in risucchi luminosi ne *Le domaine d'Arnheim* (1907), costituire il polo ultimo d'una vastissima scala di grigi (*William Wilson*, 1909, *Hop-Frog*, 1905, *Hop-Frog*, 1907, ma anche in un superbo *Autoritratto* del 1905). Sfumature ben diverse da quelle evocate da Verlaine nel famoso verso «pas la couleur, rien que la nuance», giacché in questi disegni non v'è nulla di vago o di incerto. Piuttosto Martini avrebbe fatto suo il motto di Renan: «Malheur au vague! Mieux vaut le faux!».

Come tutta l'arte simbolista, certo, anche la sua aspirava alla musica, non alla pavana, però, o a un'indistinta melodia traudita per i calli di Venezia in una notte di luna; Martini era, piuttosto, un Paganini – così amava definirsi – il cui strumento incide note nette e nervose sulla carta del silenzio. Così, quando nella sua autobiografia parla della «grande finestra del mio studio aperta nella notte», nel cui «nero rettangolo passano i miei fantasmi e con loro amo conversare», è a un'altra finestra che vien fatto di pensare, quella albertiana, vòlta non più al mondo esteriore ma a quello interiore di questo grande e postremo artigiano del Rinascimento.

AUX PUCES

## *Capelli, cappello: frustoli di Napoleone*

*Simone Facchinetti*

Dominique Vivant-Denon ha legato la sua fama al Musée Napoleon (Louvre) grazie all'inestinguibile bramosia di opere d'arte che lo contraddistingueva, rastrellate in tutta Europa, e non solo. Oltre a essere nominato da Napoleone direttore del museo, Vivant-Denon era anche un collezionista in proprio. Assieme ai più tradizionali disegni, dipinti e sculture raccoglieva ossa. Possedeva frammenti di quelle del Cid, di Abelardo ed Eloisa e di Molière. Aveva una goccia di sangue dell'Imperatore, conservata gelosamente. Ma anche i capelli di Agnès Sorel (la favorita di Carlo VII), i baffi di Enrico IV e mezzo dente di Voltaire. Tipi come Vivant-Denon sono sempre esistiti e proliferano anche oggi. Non si spiegherebbero altrimenti i valori economici, non comuni, raggiunti dagli oggetti più strampalati, dalle ceneri di Truman Capote, alle mutande di Eva Braun. Il 25 giugno a Parigi sarà messa all'asta «la camicia appartenuta al più celebre degli scrittori russi, Lev Tolstoj», come recita il volantino pubblicitario di Coutau-Bégarie.

Ovviamente alla base di questo fenomeno c'è il desiderio di venire in contatto con oggetti sfiorati, appartenuti o indossati da personaggi del passato. Il feticismo ci ha sempre contraddistinti, sin dai tempi dei Sapiens. In occasione del bicentenario della scomparsa di Napoleone è stata allestita un'asta monografica da Aguttes, a Neully-sur-Seine, lo scorso 31 maggio. Il catalogo, intitolato *Empire*, illustrava vari oggetti, non tutti riconducibili a Bonaparte: mobili, dipinti, disegni, oggetti d'arte, souvenirs, libri, manoscritti e armi. Tra i pezzi più notevoli, non tanto per il valore, ma per il fenomeno che stiamo trattando, c'era una manciata di reliquie piuttosto curiosa. Come vuole la tradizione è necessario che questi frustoli di Storia siano accompagnati da una documentazione scritta che ne attesti l'originalità, l'occasione del prelievo, i passaggi di mano ecc. In tutti i casi la prassi è stata rispettata. Si andava dal frammento di legno del pavimento della residenza di Longwood, a Sant'Elena, strappato nel 1853 con una mossa del piede da un capitano della marina francese; al coriandolo (2,1 x 1 cm) di *papier peint* estratto dalla stessa camera dell'Imperatore. Poi c'era un pezzo della sua bara, portato via quando il corpo è stato traslato a Parigi nel 1840 per dargli sepoltura in terra di Francia. Infine una ciocca dei suoi capelli donata dall'imperatrice Joséphine a Madame Ducrest de Villeneuve nel 1809. Come si intuisce erano tutti souvenirs più o meno insignificanti e difatti all'asta hanno fatto poco o niente (con 429 euro vi portavate a casa il *papier peint* incorniciato, bell'affare!). Chi raccoglie le reliquie di Napoleone cerca quelle che col passare del tempo si sono trasformate in icone. Il suo cappello, i suoi stivali o il suo cuore (estratto durante l'autopsia e inviato alla consorte Maria Luigia di Parma). Se quest'ultimo non è più disponibile – mentre lo potrebbe essere il suo pene, acquistato da un urologo americano nel 1969 – il resto si trova, sempre a caro prezzo. Ma quando un oggetto si trasforma in icona? Perché tutti conosciamo il cappello di Napoleone (che è anche il titolo del bel libro, uscito da poco, di Arianna Risi Rota)? Già i suoi contemporanei avevano individuato quell'oggetto come la sintesi e il simbolo di un'intera vita: «Quando sta per uscire, chi di noi si trova presente gli porge il suo piccolo cappello; quel famoso cappello che, in un certo senso, si identifica con la sua persona».