

Alessandro Botta

ALBERTO MARTINI

**“LA PENNA È IL
BISTURI DELL'ARTE”**



*disegni per Edgar Allan Poe
e temi diversi*

GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.



GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.
ARTE ANTICA MODERNA E CONTEMPORANEA

Traduzione inglese
Sophie Henderson

Crediti fotografici
Arte Fotografica, Roma

ISBN 978-88-945495-0-8

© Edizioni del Borghetto



Alessandro Botta

ALBERTO MARTINI

“LA PENNA È IL BISTURI DELL'ARTE”

disegni per Edgar Allan Poe e temi diversi



GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.

ARTE ANTICA MODERNA E CONTEMPORANEA

Via della Lupa, 10 - 00186 Roma

59 Jermyn Street, Flat 5 - London SW1Y 6LX

Tel. +39 06 6871093

info@carlovirgilio.it - info@carlovirgilio.co.uk

www.carlovirgilio.it



Alberto Martini, in un ritratto fotografico dello studio Gatti Fredy, Venezia 1920 (su concessione dell'Archivio Storico della Città di Torino)

Alberto Martini. Il percorso di un illustratore tra l'Italia e l'Europa

“Artista cerebrale, invaghito dei simboli, delle allegorie e delle fantasticherie satiriche”¹. È con queste parole che Vittorio Pica, in uno dei suoi primi contributi dedicati al giovane disegnatore italiano, definisce i caratteri della produzione artistica di Alberto Martini, insistendo sugli aspetti che lo rendono intrinsecamente riconoscibile dagli altri disegnatori italiani ed europei. Quando nel 1904, il critico napoletano (tra i massimi esperti d’arte operanti in quel momento nel paese)² pubblica sulla rivista “Emporium” queste sue note, Martini è un artista già conosciuto e ammirato, che ha alle spalle un buon numero di esperienze tanto espositive quanto lavorative, finalizzate all’illustrazione editoriale³. Nato nel 1876 a Oderzo, nel territorio trevigiano, e formatosi inizialmente grazie agli insegnamenti del padre, il giovane Alberto brucia velocemente le tappe, adottando il disegno come mezzo favorito per esprimere il suo impulso creativo, in linea con una sensibilità verso il *medium* grafico avviata bene o male da un trentennio in Europa e approdata soltanto successivamente in Italia⁴. In Francia e Germania, così come – e soprattutto – in Inghilterra, l’interesse verso il disegno – e più in generale verso l’illustrazione – aveva portato a una progressiva riscoperta e valorizzazione delle tecniche grafiche, complice la crescente evoluzione dei mezzi a stampa su larga scala. Un’attenzione che si era spinta a considerare le medesime come forma di rappresentazione autonoma non più subordinata alle arti maggiori ma, anzi, *medium* preferibile (viste le sue spiccate caratteristiche di riproducibilità) per quella democratizzazione dell’arte per molto tempo (e da molti) auspicata.

La sua attenzione di disegnatore viene sin da subito riposta verso motivi e tematiche desunte dall’ambito letterario o poetico, in una sfida aperta non soltanto con gli interpreti contemporanei più ambiziosi e noti ma con la stessa tradizione italiana del libro figurato, da secoli molto ben radicata. Una tendenza, quella di farsi interprete di un testo letterario, che segnerà tutta la sua produzione artistica, anche quella più tarda, attraverso una ripresa dei cicli grafici che avevano segnato e contraddistinto le sue prime esperienze giovanili.

Già intorno al 1895, a soli diciott’anni, realizza tredici tavole per il *Morgante Maggiore* di Luigi Pulci (catt. 1-4). Il poema comico-cavalleresco, che descrive le insolite vicende del paladino Orlando parodiando la tradizione del ciclo carolingio,



L'articolo *I giovani illustratori italiani: Alberto Martini* di Vittorio Pica, "Emporium", agosto 1904



Disegni per *La corte dei miracoli* riprodotti sulla rivista monacense "Dekorative Kunst", 1899

offre a Martini la possibilità di avvicinarsi a una fonte letteraria ironica e scanzonata, pienamente in linea con il *revival* grafico inglese di ispirazione neomedievale, conosciuto e apprezzato attraverso le illustrazioni di Walter Crane, William Morris e Robert Anning Bell circolanti in quegli anni in Italia⁵. Un progetto che viene ben presto abbandonato per affrontare l'illustrazione del poema eroicomico *La secchia rapita* (catt. 9-11) di Alessandro Tassoni, indagato questa volta in maniera più estensiva e ripreso anche a distanza di molto tempo⁶. Una scelta letteraria – riposta verso il genere *mock-epic* – che trova come precedente illustre il lavoro di Aubrey Beardsley per *The Rape of the Lock* di Alexander Pope, pubblicato a Londra nel 1896 e contenente nove tavole dell'artista inglese⁷.

Il suo esordio espositivo e di contatto con la critica arriva molto presto, nel 1897. Alla seconda esposizione internazionale di Venezia, Martini si presenta al pubblico con la serie di quattordici disegni intitolati *La corte dei miracoli* (cat. 8) realizzati tra il 1896 e il 1897⁸. I personaggi descritti nel racconto grafico, sudici vagabondi, storpi e malnutriti, sono in linea con i soggetti e le contestualizzazioni storiche già indagate da Martini nel *Morgante Maggiore* e ne *La secchia rapita*. Ma l'aspetto epico, tipico del genere eroicomico, lascia qui spazio a un sentimento tragico e patetico che Martini addolcisce con quella grottesca ironia quasi caricaturale, distintiva in tutti i lavori di questi anni. Le sue invenzioni per *La corte dei miracoli* si mostrano come una chiara e puntuale citazione della grafica cinquecentesca nordeuropea, la cui ideale continuità viene ribadita dall'uso della firma a monogramma di evidente derivazione dureriana. Sempre condotte su un formato ridotto, sono debitorie di una cultura che non si limita unicamente ai maestri del nord, ma che si estende anche a un autore del seicento francese come Jacques Callot, di cui Martini sembra lucidamente recuperare i soggetti dei suoi famigerati *Gueux* e trasferirli nei mendicanti e negli straccioni che popolano i suoi disegni⁹. L'interesse per *La corte dei miracoli* nella sua prorompente (almeno in Italia) novità non tarda ad arrivare e a superare gli stretti ambiti nazionali: dopo l'occasione veneziana del 1897 i fogli vengono esposti l'anno successivo a Monaco di Baviera, alla Münchener Jahres-Ausstellung¹⁰, in concomitanza con il soggiorno formativo di "parecchi mesi"¹¹ che l'artista compie nella città bavarese. A Monaco, in quegli anni epicentro del più prolifico cenacolo di artisti illustratori, sono recensiti e riprodotti sulla rivista di arte decorativa "Dekorative Kunst", messi in relazione con i lavori grafici di Joseph Sattler, uno dei più celebrati disegnatori tedeschi operanti in quel periodo¹².

Un nuovo ciclo intitolato *La vita del lavoratore* (che assumerà

la denominazione de *Il poema del lavoro*) (catt. 5-7) compare per la prima volta alla mostra di Belle Arti di Torino aperta tra maggio e ottobre del 1898¹³, serie che, a riprova del successo e dell'interessamento ottenuto, verrà riproposta con nuovi fogli a Venezia l'anno successivo, ed esposta successivamente a Londra, Monaco di Baviera e Berlino nel 1901¹⁴.

I fogli per *Il poema del lavoro* presentano caratteristiche tecniche e *ductus* grafico affini a quelli adottati nella *Corte dei miracoli* ma, in questo caso, l'artista sceglie di utilizzare formati di dimensioni superiori ricorrendo a un impaginato dal taglio orizzontale, tale da permettergli una maggiore libertà di narrazione. Seppure non vengano rintracciati legami certi con precedenti letterari di grande diffusione, la serie trae origine da una qualche lettura – non dichiarata – fatta da Martini in quegli anni. Questi disegni vanno intesi come appartenenti al clima di ricerca artistica indirizzato a evidenziare temi e problematiche sociali del lavoro, che si dimostra particolarmente prolifico in Italia a partire dalla fine degli anni Sessanta dell'Ottocento¹⁵. Un campo d'indagine che ha una notevole fortuna soprattutto in ambito grafico fino ai primi anni del Novecento, in tutta Europa (si pensi alla serie di incisioni *Bauernkrieg* di Käthe Kollwitz, o alla raccolta *Bilder aus der Zeit des Bauernkrieges* del già citato Sattler) e che Martini sembra pienamente recepire ancora negli ultimi anni del secolo. L'occasione della mostra torinese sancisce inoltre, stando a una testimonianza tarda di Vittorio Pica, l'incontro – e la conseguente nascita di quello che sarà un duraturo sodalizio – tra il giovane disegnatore e il critico napoletano:

Fu proprio a Torino nella primavera del 1898, che Alberto Martini si presentò per la prima volta al giudizio del pubblico e della critica? Ecco quanto non potrei asserire con piena sicurezza, ma se errore vi è, esso non è che di pochi mesi o, al più, di un anno¹⁶. Ciò di cui mi ricordo molto bene è che fu proprio in tale occasione che io ebbi la buona ventura di fare la conoscenza di lui come artista e come persona¹⁷.

La prima esperienza che vede Martini impegnato in un progetto inteso con finalità esplicitamente editoriali è legata all'illustrazione per la *Divina Commedia* di Dante, indagata dall'artista poi ancora negli anni Venti (cat. 36) e Quaranta¹⁸. L'occasione è data dal Concorso Alinari, bandito nel maggio del 1900¹⁹ e aperto agli artisti italiani, finalizzato alla pubblicazione di un'opera illustrata in grado di competere con i più illustri esempi stranieri prodotti nell'ambito dei libri figurati: come la famosa e fortunata serie di Gustave Doré, ristampa-



Illustrazione di Alberto Martini per il frontespizio della *Divina Commedia*, Fratelli Alinari Editori, 1902



Illustrazione per la copertina della rivista "Poesia", fondata nel 1905

ta - anche in formula economica - dalla milanese Sonzogno a partire dal 1868, in svariate occasioni.

L'iniziativa dell'editore fiorentino è fatta conoscere a Martini direttamente da Vittorio Pica; è lo stesso critico a raccomandarne il nome ad Alinari, insieme a quello dell'illustratore napoletano Vincenzo La Bella. In questa serie di disegni destinata ad Alinari, l'artista si rivela totalmente diverso rispetto alla produzione precedente. Non sono più così evidenti, pur sopravvivendo ancora a tratti, quei riferimenti alla grafica nordeuropea che fino a quel momento ne avevano contraddistinto l'operato. Sembra qui muoversi in maniera autonoma, preoccupandosi esclusivamente di tradurre in elemento visivo il poema dantesco e distanziandosi apertamente dal modello - molto noto e ingombrante - del Doré.

Il riconoscimento internazionale, seppur già confermato in precedenti occasioni espositive, acquista in questo periodo una nuova valenza: Martini è infatti chiamato a rappresentare l'espressione artistica - nel suo caso spiccatamente grafica - del proprio paese, in due importanti rassegne del 1904. Nell'aprile alcune sue opere compaiono nella sezione italiana di arti figurative della fiera mondiale Louisiana Purchase Exposition²⁰, mentre a giugno alcuni disegni della serie *Il poema del lavoro* vengono esposti in occasione dell'Italian Exhibition che si tiene presso l'Earl's Court di Londra, fatti oggetto di un'entusiastica recensione apparsa sul quotidiano "The Times", che considera i suoi fogli tra gli esempi più interessanti insieme ai dipinti di Giovanni Segantini e Francesco Paolo Michetti, unici artisti italiani degni di menzione²¹.

Nel frattempo gli impegni si estendono, configurandosi non soltanto più nelle circostanze espositive ma come incarichi legati a precise iniziative editoriali. Martini incomincia a essere interpellato - grazie a una diretta esortazione di Pica -²² dalle più importanti riviste del tempo: oltre a collaborare assiduamente con l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo (l'editore di "Emporium" e della serie *Attraverso gli Albi e le Cartelle* diretta dal critico napoletano) ottiene nel 1904 una prima collaborazione per le pagine della rivista mensile "La Lettura", allegata al quotidiano "Corriere della Sera", mentre dal 1905 - anche se in maniera più discontinua - lavora per il periodico "Varietas", edito dalla casa editrice Sonzogno di Milano. Sempre in questo periodo realizza la copertina per il mensile letterario "Poesia", fondato da Filippo Tommaso Marinetti, che la conserverà - cambiando colore a ogni uscita - ininterrottamente fino al termine delle pubblicazioni nell'ottobre del 1909.

L'impegno dell'artista trevigiano nel corso del 1905 non si ferma, però, alle sole riviste e ai periodici: è infatti giunta la stagione nella quale incomincia a produrre copertine e illu-

strazioni per i volumi di alcune case editrici nazionali. La sua attività in questo campo è legata in modo permanente alla Libreria Editrice Lombarda, fondata nel medesimo anno a Milano da Tommaso Antongini e Arnaldo De Mohr, per la quale realizza integralmente l'apparato illustrativo del volume *Le Commedie di Terenzio*²³, primo incarico che vede l'artista di fronte a un impegno complesso che riguarda la consistenza di un volume intero, e per le copertine delle raccolte di poesie *I canti delle stagioni* di Luigi Orsini, *Le malie del passato* di Giovanni Bertacchi e *Olympia. Volteggi. Salti mortali. Ariette e varietà* di Remigio Zena²⁴.

Il lavoro cronologicamente più tardo destinato ad Antongini è da individuarsi nella riquadratura per la collana della *Biblioteca fantastica moderna*, che sembra precludere, sia per soggetto di trattazione che per scelte compositive, alle tavole per il Poe sulle quali Martini – a partire proprio da quest'anno – sta incominciando a ragionare²⁵.

Se fino ad allora il lavoro per gli editori era confinato entro il territorio nazionale, nel 1907 un coinvolgimento straniero contribuisce a segnare in modo significativo la produzione di Martini. Invitato a Londra dall'editore William Heinemann²⁶, realizza quattro tavole e la copertina per il volume *Raw Edges. Studies and stories of these days* dello scrittore e giornalista inglese Perceval Landon, pubblicato nel successivo 1908²⁷. Si tratta dei disegni che dal punto di vista compositivo e stilistico si avvicinano maggiormente alle tavole per il Poe. Le scelte eterodosse adottate, insieme all'isolamento dei soggetti e di alcuni particolari descrittivi, possono associarsi per affinità ai disegni realizzati per lo scrittore americano.

Quando nel 1905 Martini incomincia a eseguire i primi disegni per il Poe (catt. 12-20, 22-23)²⁸, in Italia lo scrittore americano è conosciuto ormai da cinquant'anni: introdotto nel paese attraverso gli studi e le traduzioni in francese di Charles Baudelaire, viene accolto con curiosità e i suoi racconti incominciano a essere letti, studiati e a loro volta tradotti in italiano. La conoscenza dello scrittore dei *Tales* si diffonde piuttosto rapidamente sul territorio nazionale grazie soprattutto alle riviste letterarie che, seppur in maniera specialistica, aprono a uno sdoganamento di più ampia diffusione della sua letteratura, che si attesta man mano anche sui periodici popolari. L'attrazione verso i racconti "straordinari" (sono questi infatti a essere, sin da subito, maggiormente conosciuti e apprezzati) non tarda ad arrivare, condizionando – in maniera più o meno marcata – la produzione degli scrittori italiani del periodo²⁹. Un consenso largo che, a partire dagli anni Ottanta, si estende ulteriormente a tutte le fasce di pubblico, grazie alla pubblicazione – in traduzione



Copertina e illustrazione interna per *Le Commedie di Terenzio*, Libreria Editrice Lombarda, 1905



Copertina per la collana “Biblioteca fantastica moderna” della Libreria Editrice Lombarda, 1905

italiana – dei “racconti”, operata dalla casa editrice Sonzogno di Milano.

Per la generazione di lettori vissuta intorno alla fine del secolo Poe rimane ancora – e forse per troppo tempo – lo scrittore maledetto trasmesso da Baudelaire, l’indagatore delle ossessioni, il narratore del deforme, dell’incubo e della morte, che tanto stimola l’immaginario collettivo. Gli artisti – sia in Italia che, soprattutto, nel resto dell’Europa – non sono estranei al richiamo delle suggestioni maledette e si lasciano di buon grado coinvolgere in questo clima, rintracciando nei motivi sia narrativi che poetici di Poe un terreno fertile per la loro ricerca figurativa: accolgono di buon grado gli stimoli immaginifici che la sua letteratura può loro dare, in un momento in cui gli sviluppi dell’arte internazionale vede nella rappresentazione del simbolo e dell’idea un motivo di ricerca privilegiata, lirica, in aperta opposizione ai realismi³⁰.

Non è forse un caso che Poe, tra gli scrittori moderni, sia quello che viene maggiormente illustrato e interpretato visivamente. La fortuna iconografica dei suoi *Tales* e *Poems* si deve, innanzitutto, alle caratteristiche stesse delle sue opere, che si prestano a una duplice considerazione: se da un lato i contenuti allusivi dei testi si dimostrano particolarmente adatti a una restituzione idealizzata del motivo letterario, dall’altra la descrizione minuziosa – quasi visiva – degli elementi e dei personaggi che popolano i racconti offre agli artisti una solida base di indicazioni su cui lavorare.

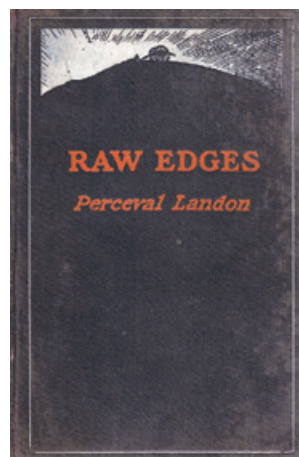
Accanto a Martini, le opere di Poe vengono illustrate da una lunga schiera di artisti noti: Edouard Manet, Gustave Doré, Odilon Redon, James Ensor, Aubrey Beardsley e Louis Legrand. Affrontano tutti, con modalità e tempi diversi, i racconti e le poesie dello scrittore americano, collocandosi per le più giovani generazioni come precedenti con i quali confrontarsi. Un elenco che potrebbe essere molto più esteso se si considerassero (oltre gli artisti che hanno prodotto singole opere per il Poe) le edizioni illustrate, concepite da disegnatori meno noti, che a partire dagli anni Ottanta diffondono in Europa una vera e propria iconografia legata, soprattutto, ai suoi *Tales*. Per Martini, la scelta degli episodi da illustrare corrisponde per titoli e quantità alle traduzioni di Baudelaire apparse nei volumi *Histoires extraordinaires*, *Nouvelles Histoires extraordinaires* e *Histoires grotesques et sérieuses*³¹, edizioni francesi che l’artista adotta per l’elaborazione dei suoi disegni, preferendole alle versioni in lingua italiana già in circolazione. Le illustrazioni vengono realizzate dall’artista senza seguire alla lettera la scansione dei racconti. Il numero più consistente di tavole non supera cronologicamente il 1910, mentre solamente sette disegni sono eseguiti dopo gli anni Trenta: in alcuni casi Martini

realizza più tavole per lo stesso racconto e in un solo caso produce un'illustrazione generica, intesa come frontespizio della serie completa. Le caratteristiche di esecuzione permettono di individuare due tipologie ben distinte, riferibili alla specifica produzione: Martini realizza infatti sia tavole di grande formato – per un numero di cinquantasette – impostate verticalmente, che illustrazioni di formato minore – per un numero di quarantotto – pensate molto probabilmente per essere intercalate nel testo o inserite al fondo del racconto. Le illustrazioni per il Poe vengono tutte eseguite a penna e inchiostro di china, adottando tecniche di disegno e stesure differenti da tavola a tavola, in base alle necessità compositive e figurative. Tali esigenze interpretative vengono chiarite dallo stesso artista in una pagina della sua autobiografia redatta in più versioni a partire dalla fine degli anni Trenta:

La penna è il bisturi dell'arte, è strumento acuto e difficile come il violino [...]. Lavoravo con le più sottili penne del mondo "Made in England", su carta piccolo cavallo, che facevo arrivare dalla Germania e che oggi non si trova più, e con l'inchiostro di Cina che veniva dal Giappone. Arrotavo la delicatissima penna sulla pietra indiana, né bastava, ché per ottenere certi grigi dovevo riversarla, e se ancora non bastava, diluire inchiostro. La mia penna è, a seconda dei casi, forte come un bulino e leggera come una piuma...

I passaggi dal bianco al nero, la modellazione delle carni, dei veli, dei velluti, dei capelli, dell'acqua, delle nubi, della luce e del fuoco l'ottennevo con una finissima tessitura di tratti, che elaboravo con la penna riversata, poi punteggiando ed infine ritoccando con la punta d'acciaio. [...] Con tale tecnica passionale, composi i disegni per Poe, Shakespeare, Mallarmé, li erotici ed altri³²

Nell'interpretare estensivamente i *Tales* dello scrittore americano, Martini sembra molte volte allontanarsi dal testo e spingersi oltre l'episodio narrato, ricercando una sintesi figurativa cosciente o talvolta allucinatoria, ma comunque finalizzata a trasmettere un particolare stato d'animo scaturito durante la lettura dei racconti. Una forma di interpretazione libera e autonoma che si carica frequentemente di suggestioni provenienti da contesti – soprattutto figurativi – estranei ai racconti di Poe, che diventano strumentali per estrinsecare la propria visione del testo, attraverso un processo di continua risemantizzazione tra differenti linguaggi³³. Uno svolgimento che segue un preciso programma di lavoro, stabilito dallo stesso artista



Copertina e illustrazione interna per la raccolta *Raw Edges* di Perceval Landon, William Heinemann, 1908



Frontespizio dell'articolo *Un illustratore italiano di Edgar Poe* di Vittorio Pica, realizzato da Martini per la raccolta *Attraverso gli albi e le cartelle*, 1908



L'articolo *Un gran intérprete italiano de Edgar Poe* di Juan José Soiza Reilly, apparso sulla rivista argentina "Caras y caretas", luglio 1909

mentre sta componendo i suoi fogli per il Poe, che individua nel testo il punto di partenza di un processo tutto volto alla soggettività e alla suggestione: "I. Let.[tura], II. Ved.[ere], III. Ferm.[are], IV. Illustr.[are]"³⁴.

La diffusione e la conoscenza di questa serie, avviata da Martini nel 1905, arriverà soltanto tre anni più tardi, nel 1908, grazie al diretto interessamento di Pica. Sarà infatti il critico d'arte napoletano a farsene attento e convinto promotore, offrendo all'artista occasioni, tanto editoriali quanto espositive, in grado di divulgare i suoi disegni a un pubblico non soltanto italiano, ma più estesamente europeo. A partire dalla pubblicazione del contributo *Un illustratore italiano di Edgar Poe*, apparso su "Emporium" nell'aprile del 1908 e successivamente ampliato per la raccolta di *Attraverso gli albi e le cartelle*³⁵, Pica sfrutterà tutte le occasioni possibili e tutte le sue conoscenze personali per promuoverne la diffusione, convinto del valore di Martini e ancor più dell'eccezionalità dei suoi disegni per il Poe.

Esposte per la prima volta alla biennale di Venezia del 1909, le tavole di Martini richiamano immediatamente l'attenzione della stampa internazionale e vengono commentate, spesso su sollecitazione del critico partenopeo, dalle principali riviste specializzate francesi, inglesi e tedesche. Un percorso che si estende molto presto e supera i confini nazionali, sopperendo anche alle limitazioni imposte dalle esposizioni collettive che non sempre riescono a valorizzare – tra la moltitudine di dipinti e sculture – le più raffinate sperimentazioni grafiche. Già l'anno successivo, nel 1910, proprio grazie all'interessamento di Pica, Martini ottiene infatti una mostra personale al 4^{me} Salon Annuel de l'Estampe³⁶, aperto nel gennaio a Bruxelles. Un'occasione, consacrata esclusivamente alle tecniche del disegno e dell'incisione, che lo vede presentare la raccolta quasi integrale dei suoi disegni per il Poe e ottenere dalla critica lusinghieri parallelismi e associazioni, che stabiliscono legami concreti tra i suoi lavori e le prove grafiche di Felicien Rops e Odilon Redon.

A partire proprio dalla circostanza belga, le modalità espositive dei disegni per il Poe si mostrano sempre più indirizzate verso una restituzione complessiva della serie piuttosto che una selezione episodica di singole tavole. La presenza, nello stesso anno, di una sala personale alla mostra annuale della Società d'Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma (con una presenza di opere che ricalca le consistenze già esposte a Bruxelles)³⁷, anticipa quella che sarà, quattro anni dopo, la più significativa rassegna dei suoi disegni per il Poe, organizzata nel marzo del 1914 alla galleria Goupil & Co di Londra³⁸, la succursale britannica della più nota galleria parigina.

Se nelle precedenti occasioni era stata la mediazione di Pica a

portare alla buona riuscita i progetti espositivi, la circostanza londinese si concretizza grazie all'azione dell'editore William Heinemann, estimatore di Martini sin dal 1907. Presentate con un allestimento ben preciso, stabilito dalla stessa galleria ("Il y a deux lignes de dessins le long de nos murs – les grands dessins en cadres blancs en haut, les petits en cadres noirs dessous")³⁹, i disegni per il Poe – mai così tanti – ottengono un grande successo di pubblico, che si traduce in un'altrettanto notevole risonanza di commenti sui giornali, che associano il nome di Martini al visionario pittore e poeta romantico William Blake. Definito "Italian pen-and-ink genius" dal quotidiano "Newcastle Illustrated Chronicle"⁴⁰, Martini tornerà a esporre a Londra alcuni suoi disegni per il Poe nel 1916, a margine di una mostra organizzata dalla Leicester Gallery, dedicata alle illustrazioni satiriche realizzate durante gli anni di guerra⁴¹.

Una scelta, quella di ripresentare i propri disegni per i *Tales*, ormai conosciuti e diffusi, che si trasforma in una lucida strategia espositiva, comune agli anni a venire. I fogli per il Poe compaiono sia nella mostra personale della Galleria Pesaro del 1920 che in quella organizzata a Parigi nel 1925, alla Galerie d'Art Siot-Decauville⁴², divenendo testimonianza retrospettiva dell'artista, alla quale affiancare le nuove produzioni legate all'attività di pastellista e pittore che impegnano l'artista già a partire dagli anni Dieci.

La vocazione europea di Martini, avviatasi proprio negli anni di lavoro e di promozione del suo ciclo illustrato per i racconti di Poe, rappresenterà una scelta determinante per tutta la sua vicenda artistica e umana, culminata con la decisione di trasferirsi a Parigi, maturata nel 1928. Nel quartiere di Montparnasse, Martini approfondirà la sua ricerca surrealista, avviata in totale isolamento già a partire dai primi anni Venti; un percorso che trova proprio nei lavori per il Poe l'episodio seminale di un personalissimo sviluppo artistico, in continua evoluzione.



Le illustrazioni per i racconti di Edgar Allan Poe e per l'*Amleto* di Shakespeare riprodotte sul settimanale inglese "The Tatler", 25 marzo 1914

¹ V. Pica, *I giovani illustratori italiani*. Alberto Martini, in "Emporium", vol. XX, 116, agosto 1904, p. 150.

² Relativamente all'attività di Vittorio Pica critico d'arte si veda D. Lacagnina (cura di), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità*, Mimesis, Milano Udine 2016; id. (a cura di), *L'officina internazionale di Vittorio Pica. Arte moderna e critica d'arte in Italia (1880-1930)*, Torri del Vento, Palermo 2017; G. Villani, *Un atlante della cultura europea. Vittorio Pica, il metodo e le fonti*, Olschki, Firenze 2018. Sui rapporti epistolari tra Alberto Martini e il critico V. Pica, *Un'affettuosa stretta di mano. L'epistolario di Vittorio Pica ad Alberto Martini*, a cura di M. Lorandi, Vienneperiere, Monza 1994.

³ Per una ricostruzione del percorso artistico di Martini resta fondamentale M. Lorandi (a cura di), *Alberto Martini*, (Milano, Palazzo della Permanente, dicembre 1985 - gennaio 1986), Electa, Milano 1985.

⁴ Riguardo alle vicende dell'illustrazione in Italia, per il periodo trattato si veda G. Bacci, *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figu e, dinamiche culturali e visive*, Olschki, Firenze 2009; P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, La casa Usher, Firenze-Lucca 2020.

⁵ Cfr. G. Pieri, *The Influence of Pre-Raphaelitism on Fin de siècle Italy: Art, Beauty, and Culture*, MHRA, London 2007.

⁶ Per una ricostruzione estensiva del ciclo illustrato si veda M. Lorandi (a cura di), *Alberto Martini. La secchia rapita di Alessandro Tassoni*, Grafica e arte Bergamo, Bergamo 1988.

⁷ A. Pope, *The Rape of the Lock. An heroicomic poem in fi e cantos. Embroidered with nine drawings by Aubrey Beardsley*, Leonard Smithers, Londra 1896.

⁸ Cfr. *II Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato*, (Venezia, aprile - ottobre 1897), C. Ferrari, Venezia 1897, p. 169, n. 19. La quantità dei disegni esposti, non indicata nel catalogo, è chiarita in V. Pica, *I giovani illustratori italiani*. Alberto Martini, cit., p. 141).

⁹ L'interesse verso l'artista francese viene dichiarato molti anni più tardi dallo stesso Martini, a margine di un'intervista pubblicata nel 1945: "Mentre iniziavo tale lavoro [*La corte dei miracoli*] ebbi la ventura di vedere alcune stampe del disegnatore bavarese Sattler e i rami dei famosi 'Gueux' di Callot, che mi interessarono vivamente per ragioni di coincidenza: Sattler per il costume del 'pappafico' che molto si adattava al mio lavoro, Callot per gli stracci pittoreschi dei suoi mendicanti e malandrini" (G. Balbi, *Un mago del bianco e nero*. Alberto Martini, Editoriale Italiana, Milano 1945, p. 34).

¹⁰ Cfr. *Münchener Jahres-Ausstellung. Glaspalast. Katalog*, (Monaco, Glaspalast, 8 giugno - [?] 1898), Münchener Künstlergenossenschaft, Monaco 1898, p. 118.

¹¹ V. Pica, *I giovani illustratori italiani*. Alberto Martini, cit., p. 141. Sulle ricadute del soggiorno monacense nei disegni martiniani si veda A. Botta, *Influen e monacensi nella grafica di Alberto Martini: il caso de La bocca de la maschera*, "Studi di Memofonte", 14, 2014, pp. 80-100.

¹² *La corte dei miracoli*, in "Dekorative Kunst", a. II, band III, 1898-99, p. 229.

¹³ Cfr. *Esposizione Nazionale del 1898. Catalogo delle Belle Arti. Catalogo illustrato*, (Torino, maggio - ottobre 1898), Tipografia Roux Frassati, Torino 1898, p. 25.

¹⁴ Cfr. *III Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato*, (Venezia, aprile - ottobre 1898), C. Ferrari, Venezia 1899, p. 77, n. 68; *Catalogue of the loan exhibition of modern illustration*, (Londra, South Kensington, Victoria and Albert Museum, [gennaio] 1901), William Clowes and Sons, Londra 1901, p. 117; *Offizieller Katalog der VIII Internationalen Kunstausstellung. Glaspalast zu München*, (Monaco, Glaspalast, 1° giugno - ottobre 1901), A. Bruckmann's Verlag, Monaco 1901, p. 65, n. 1144.

¹⁵ Cfr. *Arte e socialità in Italia. Dal realismo al simbolismo 1865-1915*, (Milano, Palazzo della Permanente, giugno - settembre 1979), Società per le belle arti ed esposizione permanente, Milano 1979.

¹⁶ In effetti Martini aveva già partecipato l'anno precedente alla *II Esposizione Internazionale* di Venezia.

¹⁷ V. Pica, [introduzione], in *Mostra Alberto Martini*, (Milano, Galleria Scopinich, gennaio 1927), Rizzoli, Milano 1927, pp. 7-8.

¹⁸ In relazione a questo ciclo si veda C. Gizzi (a cura di), *Alberto Martini e Dante*, (Torre de' Passeri, Casa di Dante in Abruzzo, 23 settembre - 30 novembre 1989), Electa, Milano 1989; P. Bonifacio (a cura di), *Alberto Martini e Dante. E caddi come l'uom che 'l sonno piglia*, (Oderzo, Pinacoteca Civica, 30 ottobre 2004 - 1° maggio 2005), Canova, Treviso 2004.

¹⁹ In relazione alla storia del concorso si veda C. Cresti, F. Solmi (a cura di), ... *E nell'idolo suo si trasmutava. La Divina Commedia novamente illustrata da artisti italiani*, (Bologna, Galleria d'arte moderna, settembre - ottobre), Grafis, Bologna 1979.

²⁰ cfr. *Official catalogue of exhibitors. Universal exposition, St. Louis, U. S. A. 1904*, Department B. Art, catalogo della mostra, The Official Catalogue Company, St. Louis, 1904, p. 256, nn. 244-247.

²¹ *Italian art at Earl's Court*, "The Times", 8 giugno 1904, p. 3.

²² Nel suo articolo per "Emporium" del 1904, infatti lamentava: "Alberto Martini, un trevigiano ventisettenne, che, pure avendo esposto in quattro delle mostre internazionali di Venezia, nella mostra di belle arti di Torino del 1898 e nella mostra di bianco e nero di Roma del 1902 un numero non piccolo di disegni di spiccato interesse e di particolare attrattiva per la fantasiosa sottilità della concezione, per la sapiente ingegnosità della composizione, per la risoluta disinvoltura del segno e, sopra tutto, per la grazia decorativa delle masse, delle sagome e dei minuti particolari, rivelante una rara attitudine ad adornare la pagina tipografica, non ha trovato finora che un solo editore italiano, il quale, seguendo un mio amichevole consiglio, si sia rivolto a lui: l'Alinari di Firenze. Quale più evidente prova della noncuranza neghittosa e sprezzante di coloro che, in Italia, si occupano per dovere professionale e per interesse industriale dell'illustrazione del libro e del giornale?" (V. Pica, *I giovani illustratori italiani. Alberto Martini*, cit., p. 140).

²³ P. Terenzio Afro, *Le Commedie di Terenzio*, versione italiana di Umberto Limenani, maschere di A. Martini, Libreria Editrice Lombarda, Milano [1905].

²⁴ L. Orsini, *I canti delle stagioni*, Libreria Editrice Lombarda, Milano [1905]; G. Bertacchi, *Le malie del passato*, Libreria Editrice Lombarda, Milano [1905]; R. Zena [G. Invrea], *Olympia. Volteggi. Salti mortali. Ariette e varietà*, Libreria Editrice Lombarda, Milano [1905].

²⁵ Solo due volumi vengono pubblicati nella collana: L. Antonelli, *L'Orang-Utang*, Libreria Editrice Lombarda, Milano [1906]; R. L. Stevenson, *La strana avventura del dottor Jekyll*, traduzione di A. Nichel, Libreria Editrice Lombarda, Milano [1906].

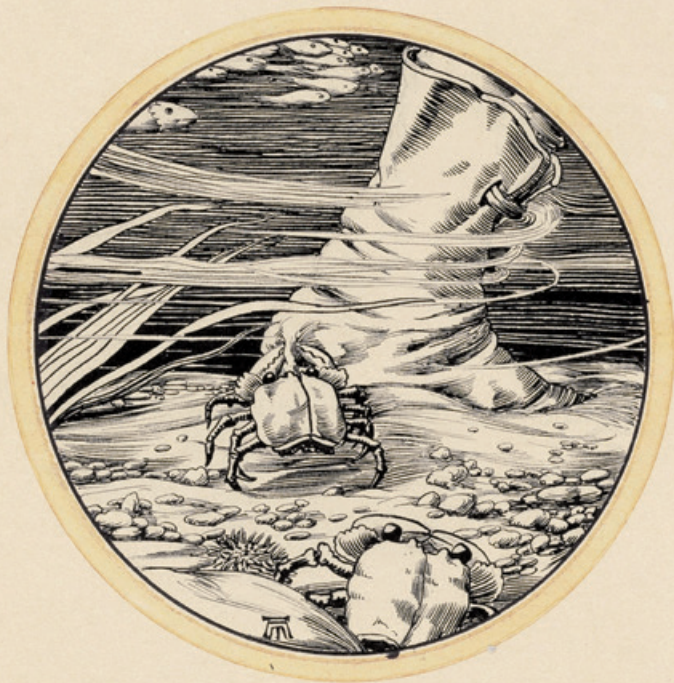
²⁶ L'incontro con l'editore e il conseguente soggiorno londinese sono rievocati nelle pagine della sua autobiografia *Vita d'artista*: "A Londra fui invitato da William Heinemann, allora il più grande editore del mondo. [...] Rimasi poco a Londra, ché il mio inestinguibile fuoco sacro latino non voleva essere regolato come una lampada a petrolio dal freddo e dal compassato controllo inglese. Respinsi la fortuna e ritornai felice alla gaia e spirituale Parigi, dove spesi molto bene quello che avevo guadagnato, e poi quasi al verde a Milano (da Parigi è molto facile tornare al verde!). Al mio grande critico italiano, Vittorio Pica, confessai che non mi ero sentito di diventare inglese, di rinunciare per la sterlina alla mia completa libertà creativa, e ritornai finalmente al mio poetico Sile trevisano, a compire il *Poe e La Secchia rapita*" (A. Martini, *Londra 1907*, in Id., *Vita d'artista*; riprodotto in M. Lorandi, *Disciplina e Trasfigura azione. Alberto Martini e il Teatro*, [Milano, Museo Teatrale alla Scala, 28 febbraio - 28 marzo 1992], Selis, Milano 1992, p.130).

²⁷ P. Landon, *Raw Edges. Studies and Stories of These Days*, William Heinemann, Londra 1908.

²⁸ Per la ricostruzione e lo studio del ciclo illustrato si veda M. Lorandi (a cura di), *Alberto Martini illustratore di Edgar Allan Poe*, F. M. Ricci, Milano 1984; A. Botta, *Illustrazioni incredibili. Alberto Martini e i racconti di Edgar Allan Poe*, "Biblioteca Passaré. Studi di arte contemporanea e arti primarie", Quodlibet, Macerata 2017.

- ²⁹ Cfr. S. Rossi, *E. A. Poe e la Scapigliatura lombarda*, in "Studi americani", 5, 1959, pp. 119-139; C. Apollonio, *La presenza di E. A. Poe in alcuni scapigliati lombardi*, in "Otto/Novecento", a. V, 1, gennaio-febbraio 1981, pp. 107-143; C. Melani, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze University Press, Firenze 2006.
- ³⁰ Sulla fortuna grafica della letteratura di Poe si veda I. Conzen-Meairs, *Edgar Allen Poe Und Die Bildende Kunst Des Symbolismus*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1989; B. R. Pollin, *Images of Poe's works. A comprehensive descriptive catalogue of illustrations*, Greenwood press, New York- Westport-London 1989.
- ³¹ E. Poe, *Histoires extraordinaires*, traduction de Charles Baudelaire, nouvelle édition, Michel Lévy Frères, Parigi 1875; id., *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction de Charles Baudelaire, nouvelle édition, Michel Lévy Frères, Parigi 1875; id., *Histoires grotesque et sérieuses*, traduites pas Charles Baudelaire, nouvelle édition, Michel Lévy Frères, Parigi 1871.
- ³² A. Martini, *L'eterna corte dei miracoli*, in Id., *Vita d'artista*; riprodotto in M. Lorandi, *Disciplina e Trasfigura azione. Alberto Martini e il Teatro*, cit., p. 131.
- ³³ Nell'ambito di questo preciso ciclo di illustrazioni, lo studio delle fonti visive è ampiamente trattato in A. Botta, *Illustrazioni incredibili. Alberto Martini e i racconti di Edgar Allan Poe*, cit.
- ³⁴ L'annotazione di Martini, riferita al periodo 1908-1909, è riportata in M. Lorandi (a cura di), *Alberto Martini illustratore di Edgar Allan Poe*, cit., p. 75.
- ³⁵ V. Pica, *Un illustratore italiano di Edgard Poe*, in "Emporium", XXVII, 160, aprile 1908, pp. 266-280; id., *Un illustratore italiano di Edgar Poe (A. Martini)*, in *Attraverso gli albi e le cartelle*, terza serie, 8° fascicolo, cap. XXII, [dicembre] 1908, pp. 106-136.
- ³⁶ *l'Estampe. 4^{me} Salon Annual*, (Bruxelles, Musée Moderne, 6 - 30 gennaio 1910), Bruxelles 1910, pp. 67-71.
- ³⁷ *Mostra individuale di Alberto Martini*, catalogo della mostra, Società d'Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma, Roma 1910.
- ³⁸ *Pen drawings by Alberto Martini*, (Londra, Goupil & Co, marzo 1914), Londra 1914.
- ³⁹ Lettera della galleria Goupil ad A. Martini, 28 febbraio 1914, Oderzo, Fondazione Oderzo Cultura, Archivio Alberto Martini, 1.1.1.80.
- ⁴⁰ *Italian pen-and-ink genius*, in "Newcastle Illustrated Chronicle", 20 marzo 1914.
- ⁴¹ *Italian artists and the war*, (Londra, Leicester Gallery, giugno-luglio 1916), Londra 1916.
- ⁴² *Mostra individuale di Hans St. Lerche, Alberto Martini, Mario Cavaglieri*, (Milano, Galleria Pesaro, gennaio 1920), Milano 1920; *Alberto Martini. Exposition de peintures, dessins, gravures, théâtre*, (Parigi, Galerie d'Art Siot-Decauville, 25 marzo - 11 aprile 1925), Parigi 1925.

TAVOLE



CANTO XX°

ALB. MARTINI

ALBERTO
MARTINI
◇
DISEGNO A PENNA
ORIGINALE
PER
IL MORGANTE MAGGIORE
DI
PVLICI
◇
1895

1. Tondo con granchio e stivale, Canto XX (illustrazione per il *Morgante Maggiore* di Luigi Pulci), 1895



CANTO IX°

ALBERTO
MARTINI
✦
DISEGNO A PENNA
ORIGINALE
PER
IL MORGANTE MAGGIORE
DI
PULCI
✦
1895

2. Tondo con scimmia e stivale, Canto IX (illustrazione per il *Morgante Maggiore* di Luigi Pulci), 1895



3. *Canto XIX* (studio per il *Morgante Maggiore* di Luigi Pulci), 1895



ALBERTO MARTINI - DISEGNO A PENNA ORIGINALE PER IL MORGANTE MAGGIORE DI PULCI - 1895.

Canto XIX

4. *Canto XIX* (illustrazione per il *Morgante Maggiore* di Luigi Pulci), 1895



5. *Il canto degli emigranti* (disegno per il ciclo grafico "Il poema del lavoro"), 1897
6. *L'apostolo* (disegno per il ciclo grafico "Il poema del lavoro"), 1897



7. *Le spine sante* (disegno per il ciclo grafico “Il poema del lavoro”), 1897



8. *Il filosofo* (disegno per il ciclo grafico “La corte dei miracoli”), 1897 (dimensioni reali)



9. *Truppe al guado* (illustrazione per *La secchia rapita* di Alessandro Tassoni), 1896



10. Canto IX, tavola fuori testo (illustrazione per *La secchia rapita* di Alessandro Tassoni), 1899



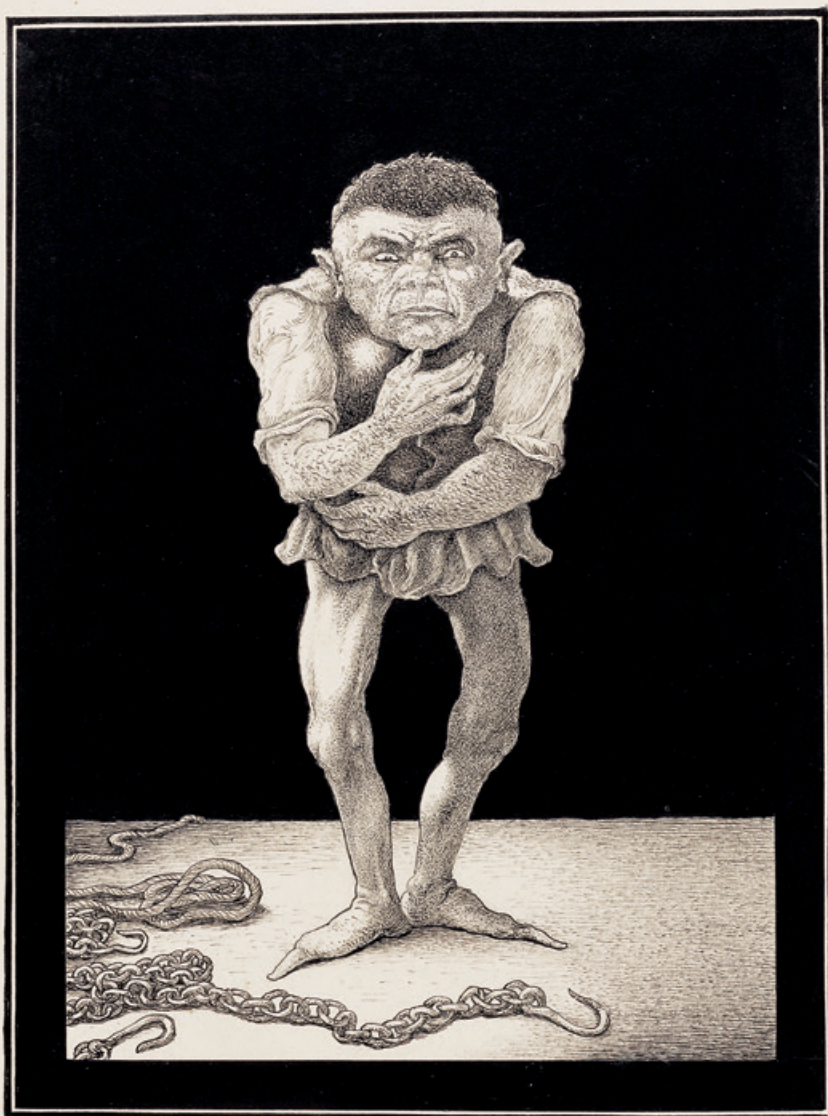
11. *Le salmerie* (illustrazione per *La secchia rapita* di Alessandro Tassoni), 1903 (dimensioni reali)



ALBERTO MARTINI-1906

HOP-FROG

12. *Hop-Frog* (illustrazione per i *Racconti* di Edgar Allan Poe), 1906

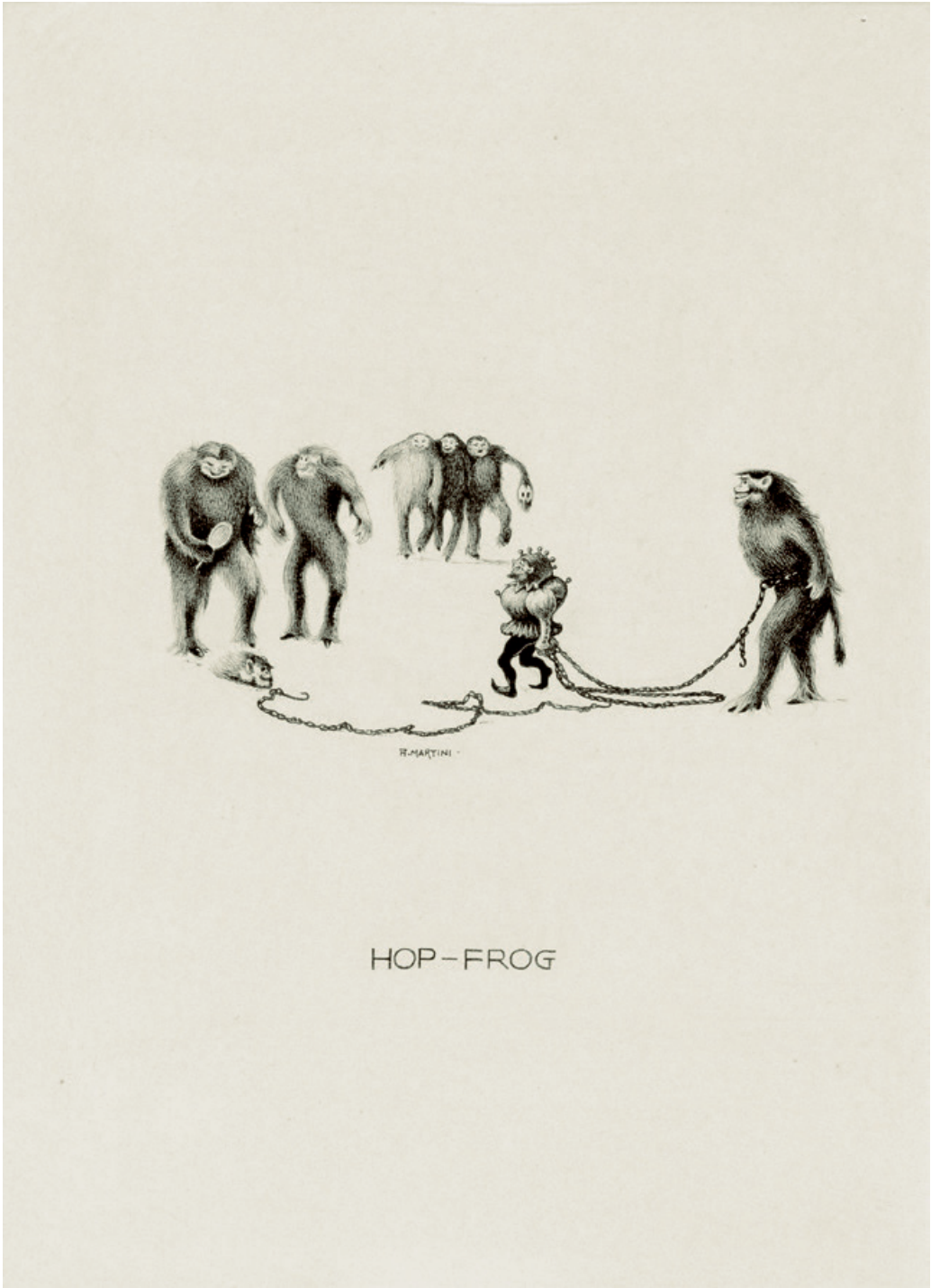


ALBERTO MARTINI 1907.

HOP-FROG
E-A-PÖE

B

13. *Hop-Frog* (illustrazione per i *Racconti* di Edgar Allan Poe), 1907



14. *Hop-Frog* (illustrazione per i *Racconti* di Edgar Allan Poe), 1907



LA GENÈSE D'VN POËME
LE CORBEAU

15. *La genèse d'un poème* (illustrazione per i *Racconti* di Edgar Allan Poe), 1907



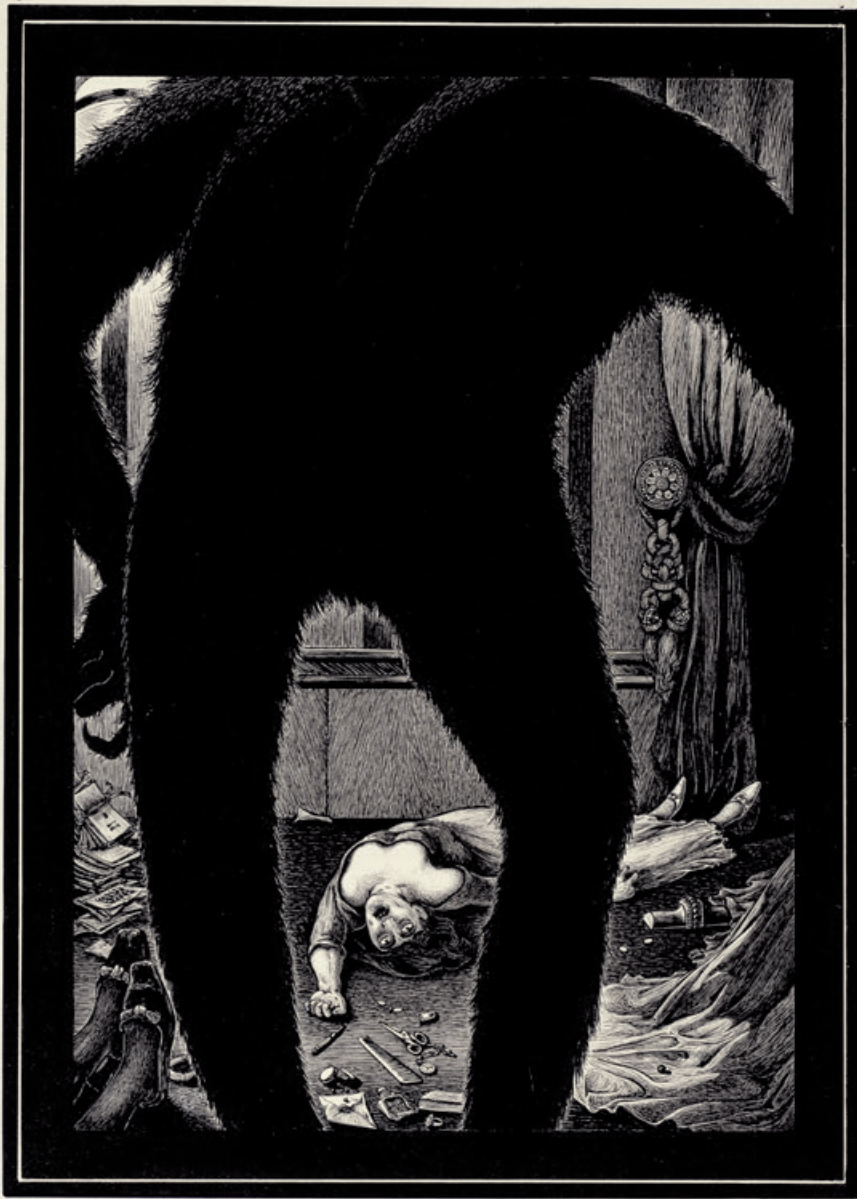
R. MARTINI.

LE DOMAINE D'ARNHEIM

16. *Le Domaine d'Arnheim* (illustrazione per i *Racconti* di Edgar Allan Poe), 1907



17. *Le puits et le pendule* (illustrazione per i *Racconti* di Edgar Allan Poe), 1907



ALBERTO-MARTINI

DOUBLE ASSASSINAT DANS LA RUE MORGUE †
EDGAR ALLAN POE †

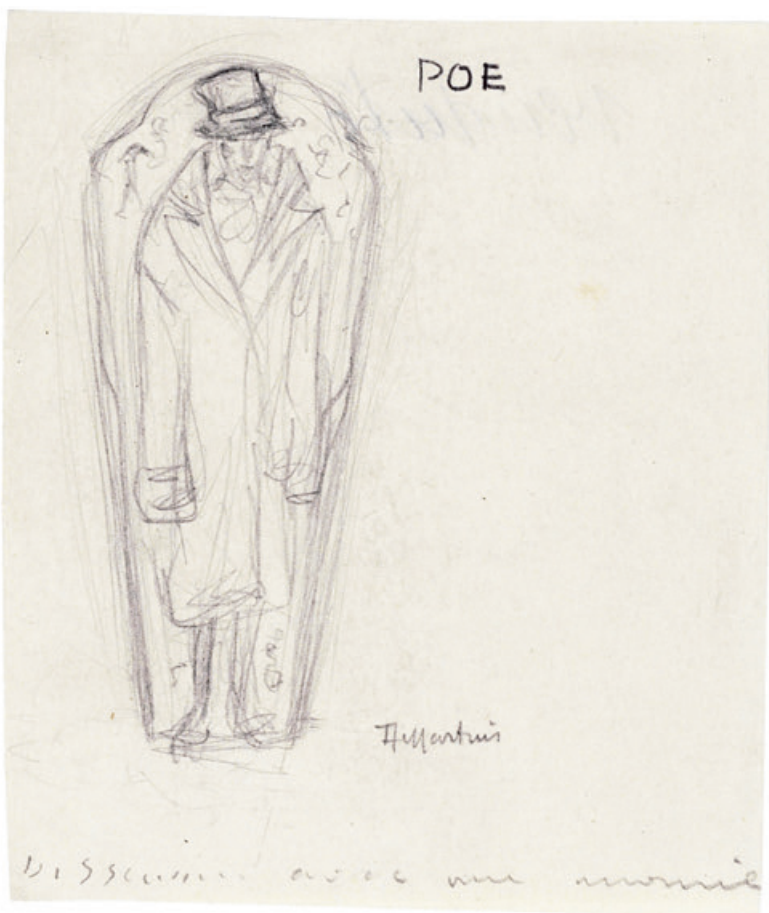
F. MONTANA

18. *Double assassinat dans la rue Morgue* (illustrazione per i *Racconti* di Edgar Allan Poe), 1908



DOUBLE
ASSASSINAT
DANS LA RUE MORGUE

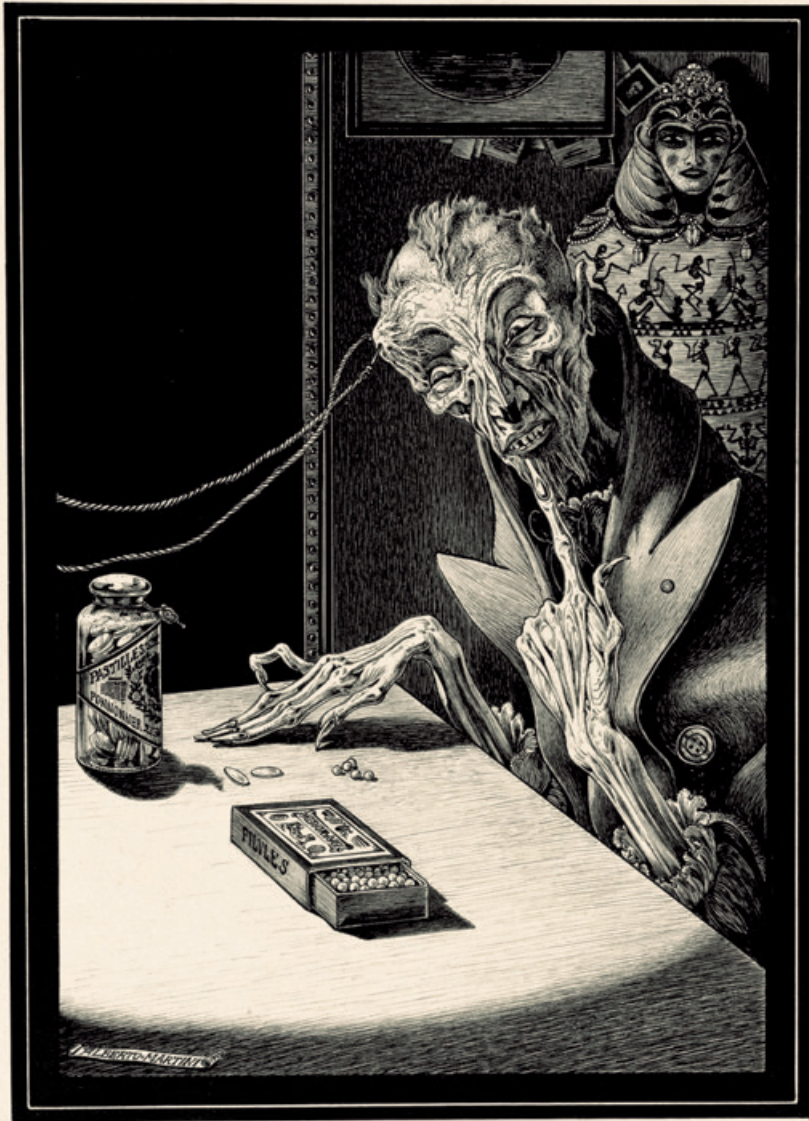
19. *Double assassinat dans la rue Morgue* (illustrazione per i *Racconti* di Edgar Allan Poe), 1908



20. *Discussion avec une momie* (studio per i *Racconti* di Edgar Allan Poe), [1908] (dimensioni reali)



21. ADOLFO WILDT, *Morte*, 1913

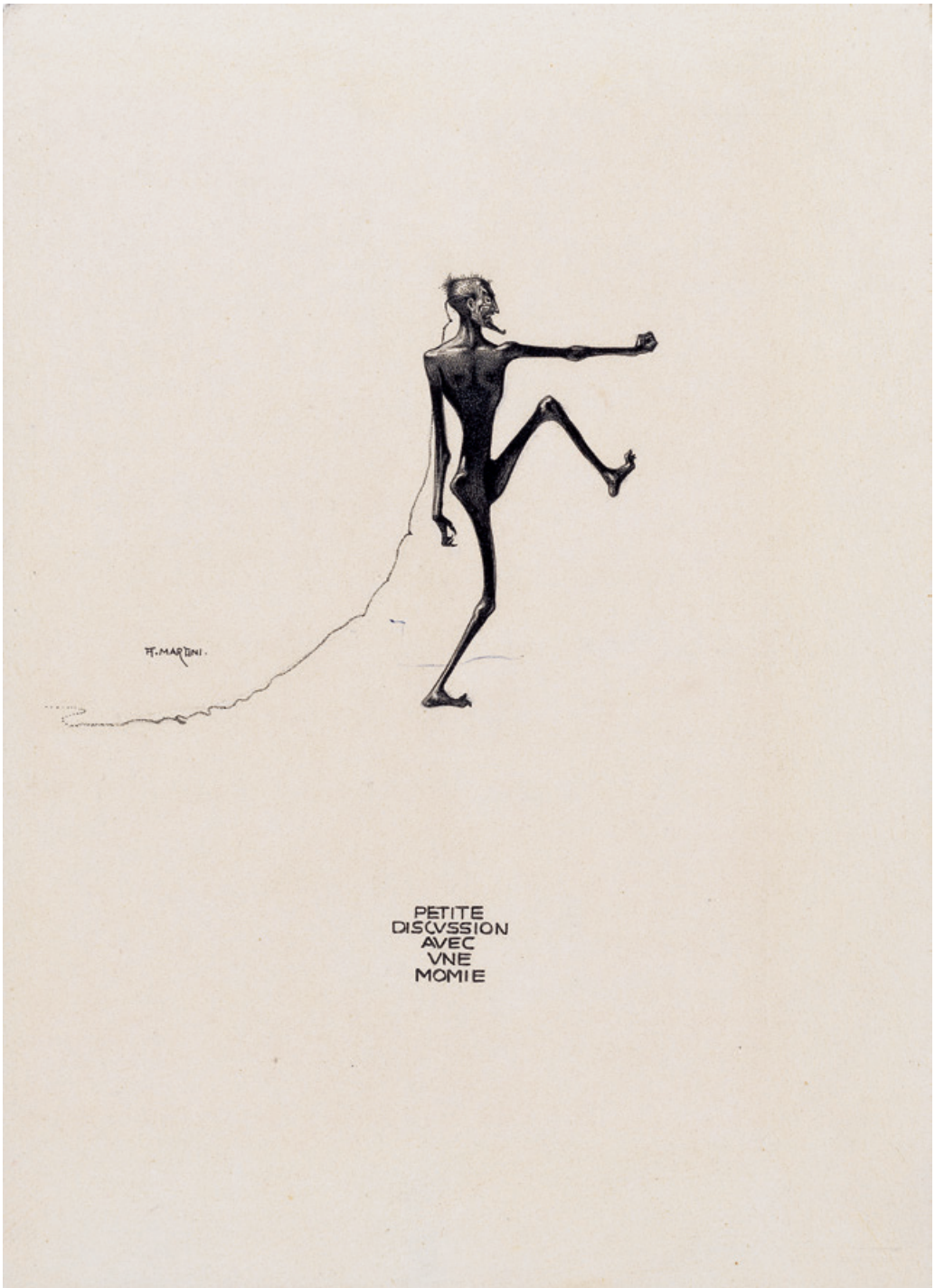


PÖE

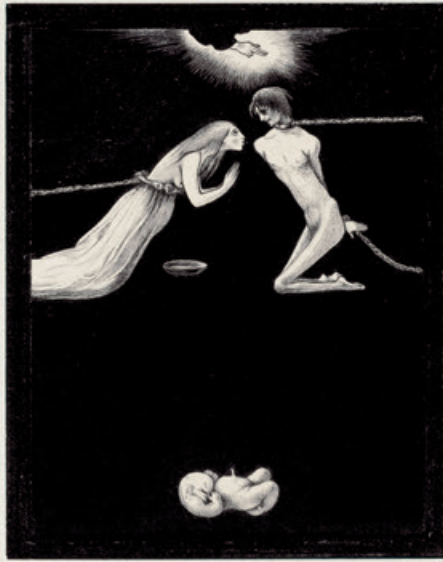
PETITE DISCUSSION AVEC VNE MOMIE

H. Martin

22. *Petite discussion avec une momie* (illustrazione per i *Racconti* di Edgar Allan Poe), 1908



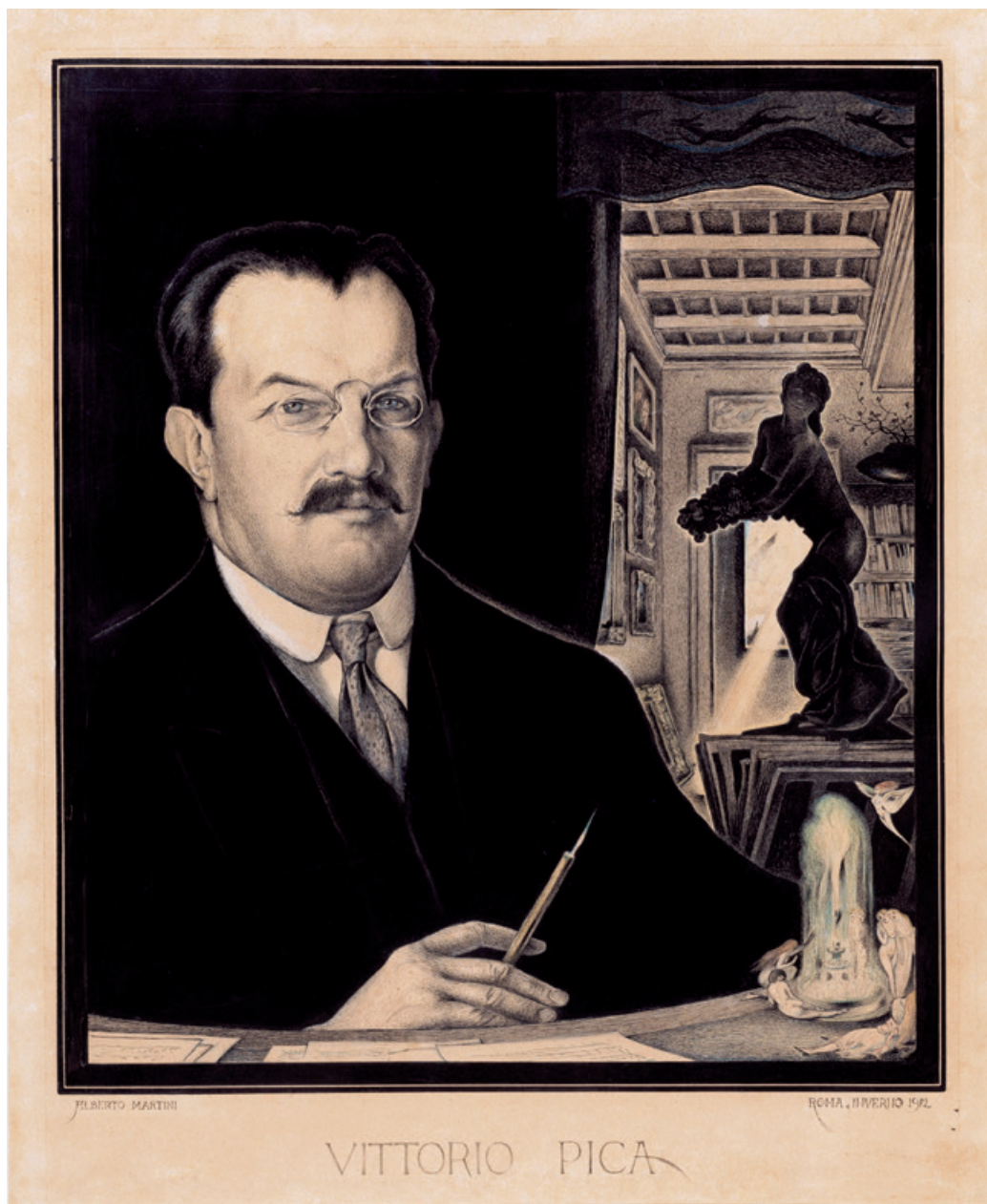
23. *Petite discussion avec une momie* (illustrazione per i *Racconti* di Edgar Allan Poe), 1908



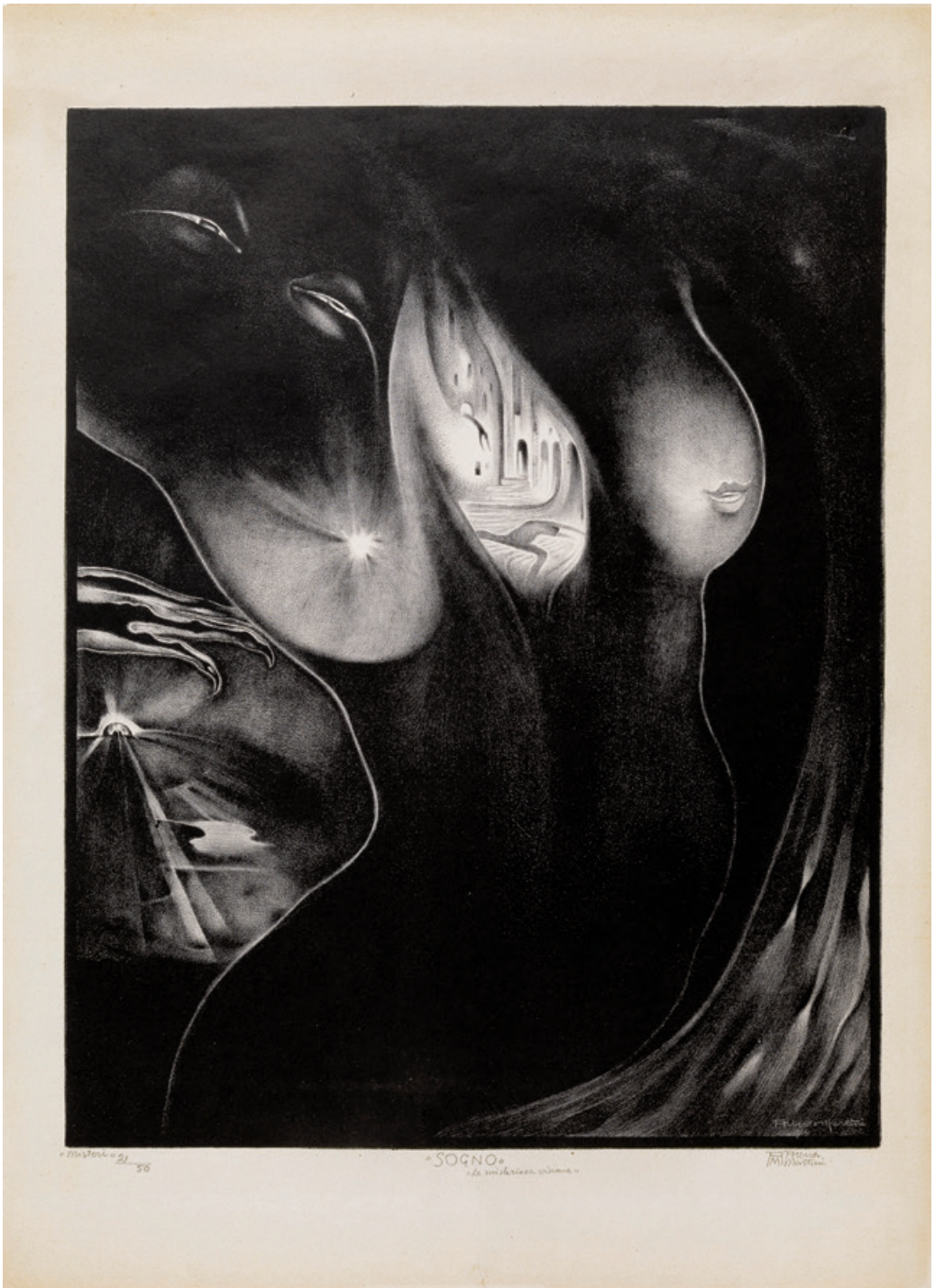
IL CARCERE

— IM VYTERKOSKACHEN KARZER —

24. *Il carcere* (illustrazione per *Zemnaya os'* di Valerij Brjusov), 1910



25. *Ritratto di Vittorio Pica*, 1912



26. *Sogno* (ciclo grafico *Misteri*), 1915



27. *Follia* (ciclo grafico *Misteri*), 1914



Tavola 24
n. 26

Filotto Martini

28. *Amore* (ciclo grafico *Misteri*), 1914



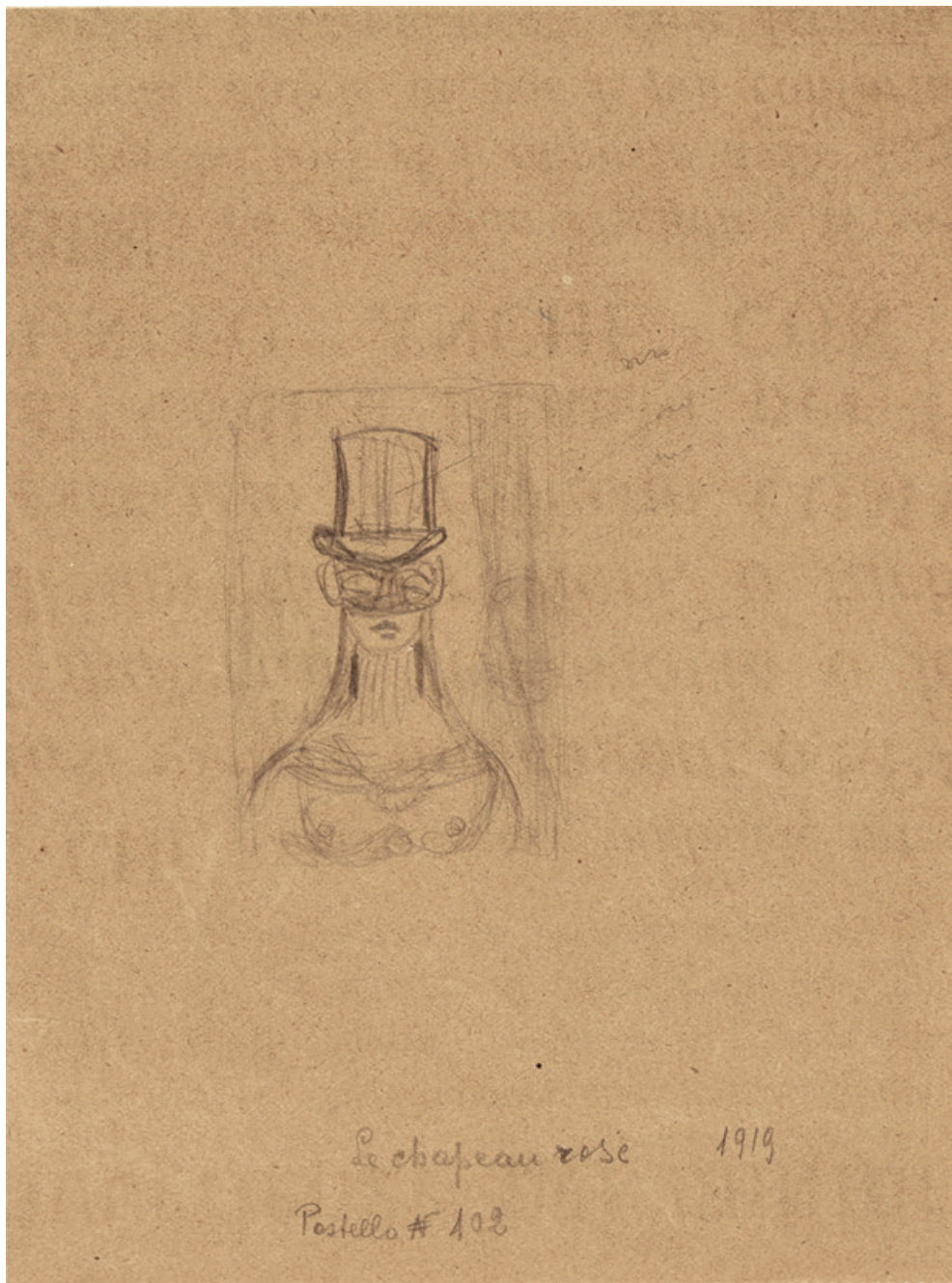
29. *Infinit* (ciclo grafico *Misteri*), 1914



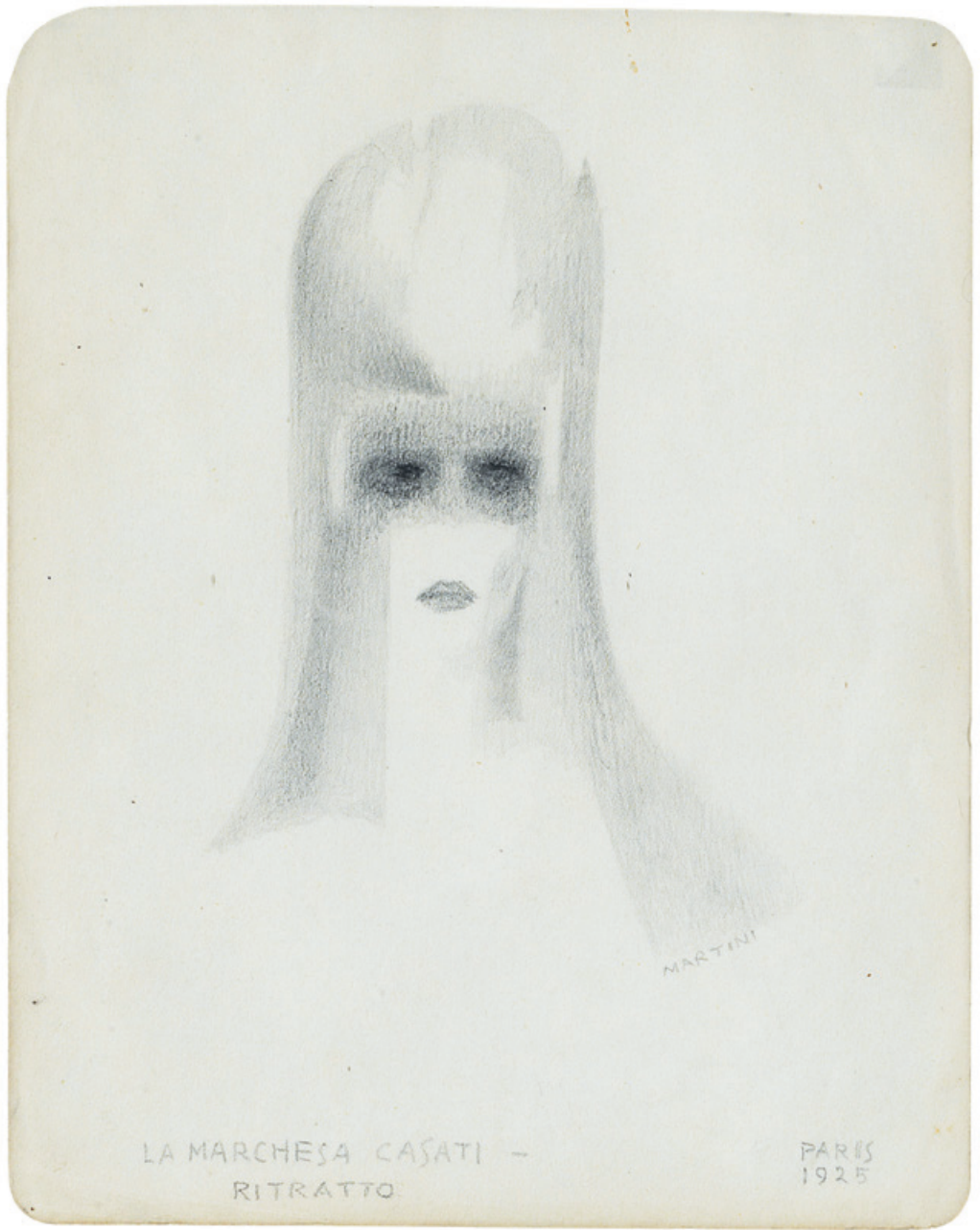
ALFRED MARTINI - 96 - DONATO A ROMA ORIGINALE -



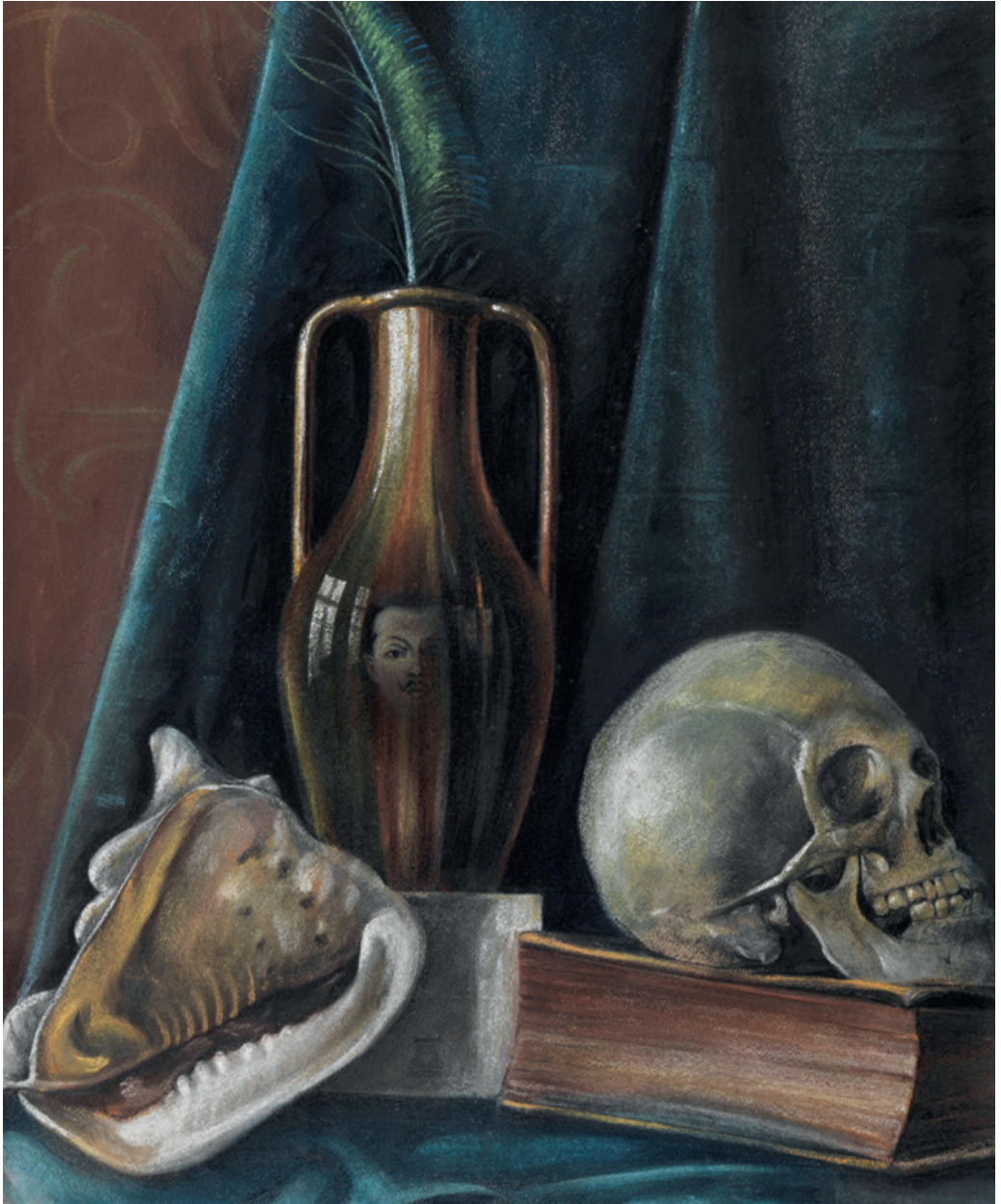
31. *Arlecchino tra sole e luna* (recto) - *Florindo e il Ventaglio di Rosaura* (verso), [1919] (dimensioni reali)



32. *Le chapeau rose* (studio), 1919 (dimensioni reali)



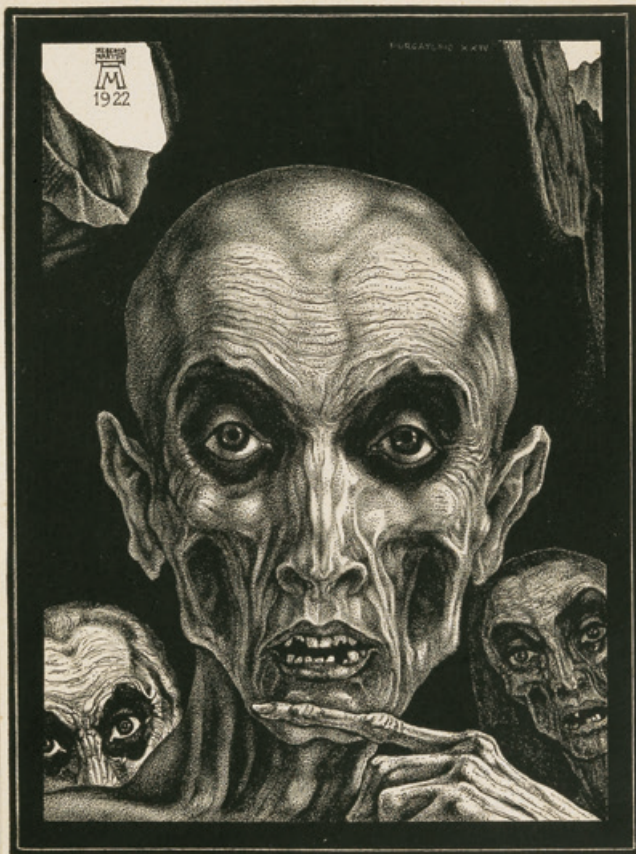
33. *La marchesa Casati - Ritratto*, 1925



34. *Vanitas con autoritratto*, [1920]



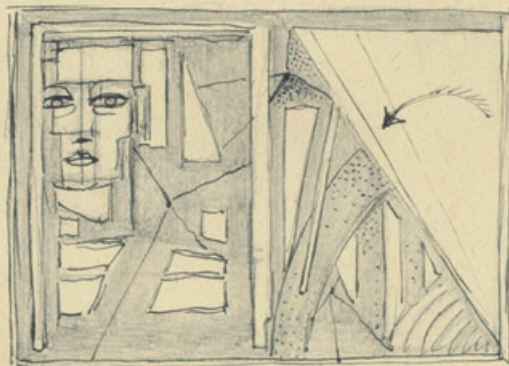
35. *Ritratto*, 1919



36. Forese (illustrazione per la *Divina Commedia*), 1922

autoritratto poliedrico, che poi generò l'Autoritratto Amateo.
esposto più volte a Parigi e a Milano (dal 1928 al 1934) (vedi Esposit)

Alberto Martini

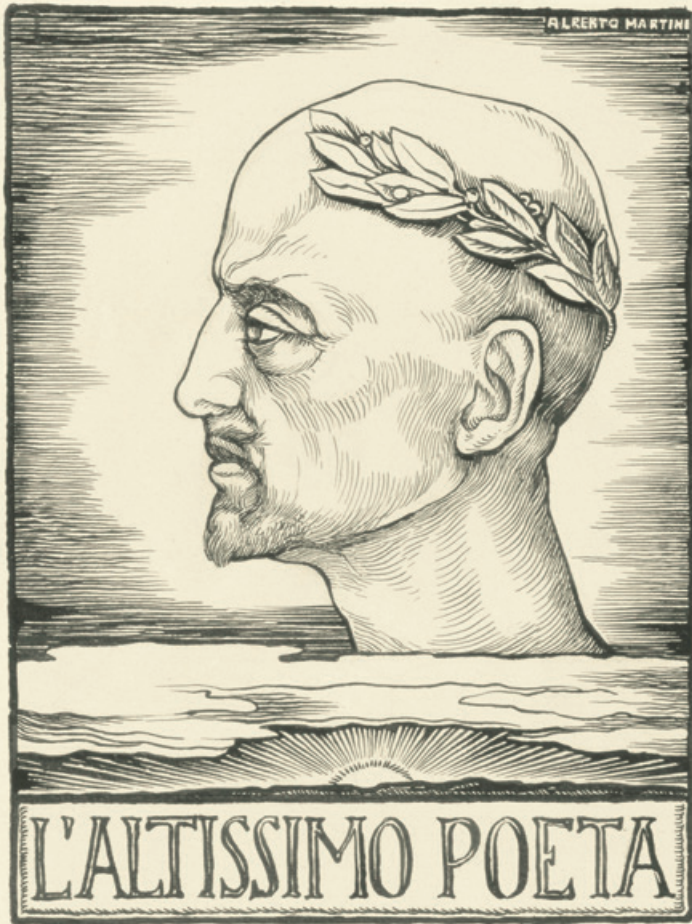


(Autopsicografia profeta)

37. Autoritratto poliedrico, 1928 (dimensioni reali)



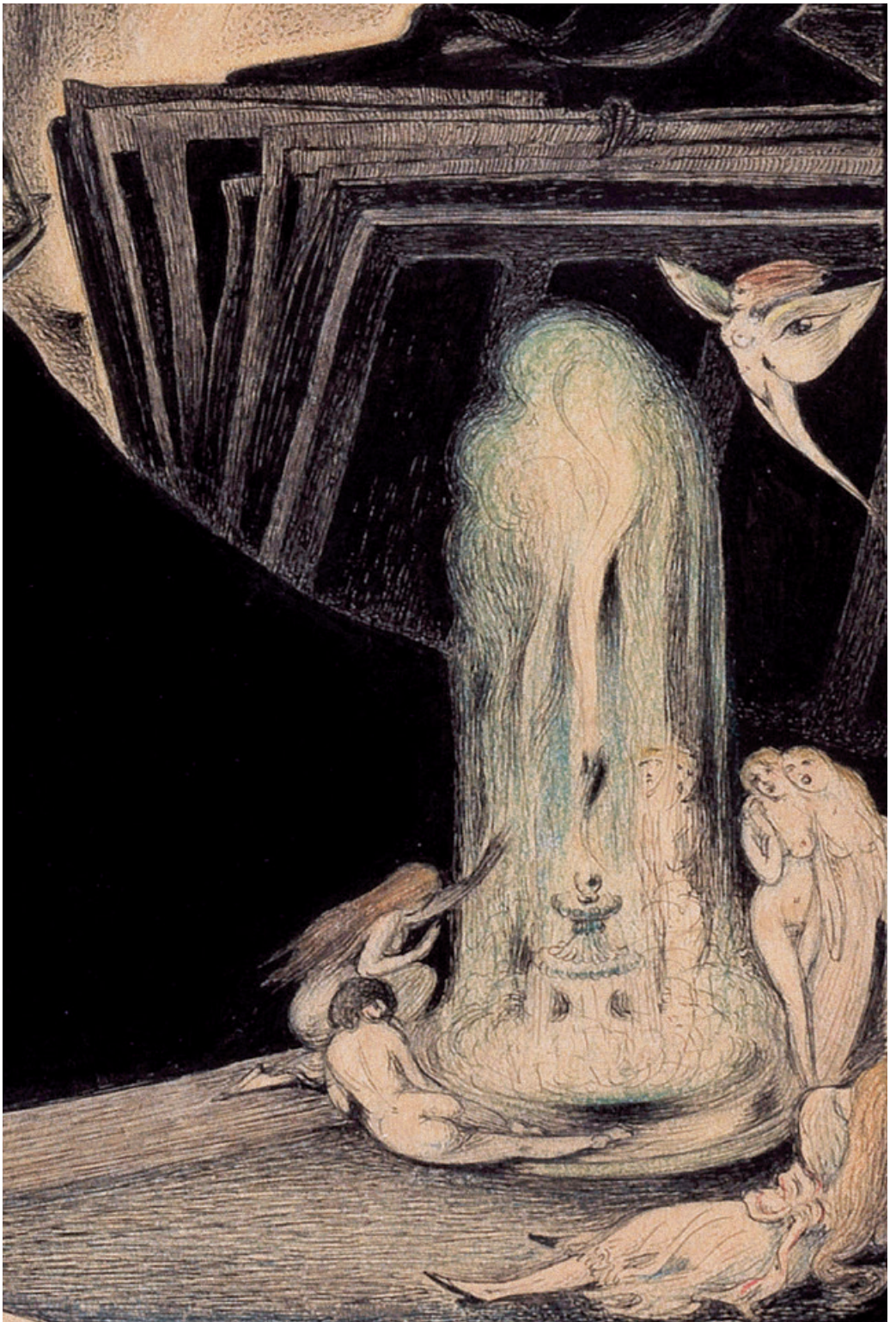
38. PAOLO TROUBETZKOY, *Gabriele D'Annunzio*. 1911



EX LIBRIS PER L'OPERA OMNIA DI D'ANNUNZIO

"DIS-INEDITO"

→ L'ALTISSIMO POETA *
DISEGNO A PENNA - DI
ALBERTO MARTINI -
♦ IN MORTE DI
GABRIELE D'ANNUNZIO ♦ . 3.III.1938 - XVI.



CATALOGO



1. *Tondo con granchio e stivale, Canto XX*
1895

penna di china su carta, 170 x 142 mm
firmato a penna in b. al c., con il monogramma: *AM* e fuori dal tondo in b. a d.: *ALBERTO / MARTINI / DISEGNO A PENNA / ORIGINALE / PER / IL MORGANTE MAGGIORE / DI / PULCI / 1895*; titolato a penna in b. a s.: *CANTO XX°*; firmato a matita b. al c.: *ALB. MARTINI*

sul verso del supporto, etichetta: *XXVIII Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia 1956 e Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, esposizione Alberto Martini*
Provenienza: Italia, collezione privata
Esposizioni: VENEZIA 1956, sala II, n. 62; MILANO 1985-1986, n. 6 (ill.); CHIAVARI 1998-1999, p. 11 (ill.); MILANO/TREVISO 1999, n. 5.



2. *Tondo con scimmia e stivale, Canto IX*
1895

penna di china su carta, 169 x 145 mm
firmato a penna in b. al c., con il monogramma: *AM* e fuori dal tondo in b. a d.: *ALBERTO / MARTINI / DISEGNO A PENNA / ORIGINALE / PER / IL MORGANTE MAGGIORE / DI / PULCI / 1895*; intitolato a penna in b. a s.: *CANTO IX°*

[l'opera è riunita con il disegno precedente sotto una medesima cornice; per le informazioni

riguardanti il verso dell'opera si veda la scheda precedente]

Provenienza: Italia, collezione privata
Esposizioni: VENEZIA 1956, sala II, n. 61; MILANO 1985-1986, n. 6; CHIAVARI 1998-1999; MILANO/TREVISO 1999, n. 5.



3. *Canto XIX (studio)*

1895
matita su carta, 180 x 250 mm
titolato a matita al c.: *CANTO XIX ARGOMENTO*

Provenienza: Italia, collezione privata



4. *Canto XIX*

1895
penna di china su carta, 228 x 278 mm
firmato e datato a penna in b. a d.: *A. Martini 1895*; firmato, titolato e datato in b. al c.: *ALBERTO MARTINI. DISEGNO A PENNA ORIGINALE PER IL MORGANTE MAGGIORE DI PULCI. 1895*; iscrizione a matita in b. a d.: *canto XIX°*

sul verso, iscrizione a matita: *MORGANTE MAGGIORE / 900/13 / 21X13 / 1895 / Argomento Canto XIX°*

Provenienza: Italia, collezione privata

All'età di diciottanni Alberto Martini intraprende il suo primo lavoro di illustrazione, destinato ad accompagnare il testo del *Morgante Maggiore* di Luigi Pulci. Da questo momento in poi la letteratura rappresenterà un richiamo costante per tutto il suo percorso di artista. I disegni qui presentati fanno parte di una serie di tavole realizzate da Martini nel 1895, interrotte nello stesso anno per intraprendere l'illustrazione

di un nuovo ciclo grafico, destinato alla *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni. Il poema comico-cavalleresco del *Morgante Maggiore*, che descrive le insolite vicende del paladino Orlando parodiando la tradizione del ciclo carolingio, offre a Martini la possibilità di avvicinarsi a una fonte letteraria ironica e scanzonata, affine al suo temperamento di artista. Seppur giovane, Martini è già in grado di dominare ampiamente il mezzo grafico e realizzare delle illustrazioni compiute e sapientemente impaginate, in linea con quel gusto neo-medioevale da tempo in voga in Europa. Una perizia grafica e compositiva che si forma attraverso una conoscenza ampia e documentata di autori, ascrivibili non soltanto ai più illustri protagonisti dell'illustrazione moderna (si pensi a Walter Crane, William Morris, Robert Anning Bell e Aubrey Beardsley) ma anche ai maestri incisori del Cinquecento europeo, attentamente studiati in quegli anni di formazione.



5. Il canto degli emigranti

1897

penna di china su carta, applicato su carta di supporto, 154 x 340 mm
firmato e datato a penna in b. a d.: *AMARTINI.97*; firmato, datato e iscritto sul supporto, in b. da s. a d., a penna: *ALBERTO MARTINI 1897. | IL CANTO DEGLI EMIGRANTI | IL POEMA DEL LAVORO*

sul verso del supporto, etichetta: *Arte e Società in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano e Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, esposizione Alberto Martini.*

Provenienza: Milano, collezione Bogoncelli; Falcon Trading; Italia, collezione privata

Esposizioni: TORINO 1898, sala C, n. 103 (serie di disegni); LONDRA 1901, n. 1273; ROMA 1902, sala O, n. 1208; [MILANO 1919, nn. 110-111]; MILANO 1979, n. 96 (ill.); MILANO 1985-1986, n. 13 (ill.).

Bibliografia: PICA 1904, pp. 141,144; MILANI 1944, s.p. (ill.).



6. L'apostolo

1897

penna di china su carta, applicato su carta di supporto, 130 x 300 mm

firma a monogramma in b. a d.: *AM*; firmato, datato e iscritto sul supporto, in b. da s. a d., a penna: *ALBERTO MARTINI 1897 | L'APOSTOLO | "IL POEMA DEL LAVORO"*

Provenienza: Milano, collezione Bogoncelli; Italia, collezione privata

Esposizioni: TORINO 1898, sala C, n. 103 (serie di disegni); LONDRA 1901, n. 1274; ROMA 1902, sala O, n. 1206; [MILANO 1919, nn. 110-111].

Bibliografia: PICA 1904, pp. 141,144; MILANI 1944, s.p. (ill.).



7. Le spine sante

1897

penna di china su carta, applicato su carta di supporto, 158 x 345 mm

firmato e datato in b. a d. sul cartiglio: *AMartini 97*; firmato, datato e iscritto sul supporto, in b. da s. a d., a penna: *ALBERTO MARTINI. 1897. | LE SPINE SANTE | "IL POEMA DEL LAVORO"*

sul verso del supporto, etichetta: *Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, esposizione Alberto Martini*

Provenienza: Milano, collezione Bogoncelli; Italia, collezione privata

Esposizioni: TORINO 1898, sala C, n. 108 (serie di disegni), s.p. (ill.); LONDRA 1901, n. 1275; ROMA 1902, sala O, n. 1207; ST. LOUIS 1904, sezione italiana, n. 246; [MILANO 1919, nn. 110-111]; MILANO 1985-1986, n. 12 (ill.).

Bibliografia: PICA 1904, pp. 141,144; MILANI 1944, s.p. (ill.).

Accanto alle serie di disegni ispirati a opere let-

terarie Martini affianca, nei suoi primi anni di attività, l'esecuzione di tavole dal contenuto più libero e autonomo, incentrate su temi sociali legati soprattutto alla vita dei campi. Inizialmente definito da Martini con il titolo *La vita del lavoratore*, il ciclo grafico del *Poema del lavoro* lo impegna tra il 1896 e il 1898. Un periodo, questo, in cui si trova contestualmente impegnato a illustrare il testo de *La secchia rapita* di Alessandro Tassoni (catt. 9-11) così come proseguire il suo lavoro per il ciclo della *Corte dei miracoli* (cat. 8), stilisticamente prossimo alla serie in oggetto. È un momento di forte produttività per Martini, che si traduce nel giro di pochi anni in un successo che supera i confini italiani, determinato soprattutto dal positivo accoglimento di queste tavole nel contesto espositivo europeo. Certamente non estraneo ai dibattiti idealistici e sociali attivi nell'ultimo quarto di secolo in Italia, Martini rappresenta i suoi lavoratori come personaggi fuori dal tempo, partecipi di una sofferenza collettiva, pervasi da un sentimento malinconico e nostalgico verso la propria esistenza. Il canto dei contadini al crepuscolo si tramuta così in una mesta celebrazione del giorno che muore, pensata per scongiurare le incertezze e le paure dell'avvenire. Nelle *Spine sante*, invece, la dedizione e il sacrificio lavorativo dei boscaioli viene idealmente paragonato da Martini alla sofferenza di Cristo, che irrompe al centro del disegno come una salvifica e provvidenziale visione. Un richiamo alla religiosità cristiana che torna ancora nel foglio intitolato *L'apostolo*, che nella resa dei personaggi si dimostra il più prossimo ai contestuali lavori per *La corte dei miracoli*. I tre disegni, datati 1897, appartengono tutti al nucleo primigenio del ciclo. Un gruppo di tavole che Vittorio Pica, nel 1904, ricorda come appartenenti alla serie "esposta nel 1898 a Torino e poi nel 1902 a Roma, [...] adesso in parte a Saint-Louis".



8. *Il filosofo*

1897

penna di china su carta, 131 x 88 mm, applicato su carta di supporto, 210 x 175 mm
firmato a monogramma e datato in b. al c.: 18 AM 97

sul verso, etichetta: *Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, esposizione Alberto Martini*

Provenienza: Milano, collezione Bogoncelli; Italia, collezione privata

Esposizioni: VENEZIA 1897, sala M, n. 19; MONACO 1898, n. 1381a; ROMA 1902, n. 1209; [MILANO 1937]; [VENEZIA 1956, nn. 26-28]; MILANO 1985-1986, n. 14.

Bibliografia: PICA 1904, (tav. fuori testo); PICA 1905, p. 142 (ill.); PICA 1907, p. 183 (ill.); SIBELIUS 1919, p. 181 (ill.); TRECCANI 1934, (ill.); MILANI 1944, s.p. (ill.).

Il disegno appartiene alla serie *La corte dei miracoli*, intrapresa da Martini a partire dal 1896 e proseguita sino all'anno successivo. Esposto per la prima volta a Venezia nel 1897 insieme ad altri tredici disegni della medesima serie, *Il filosofo* rappresenta forse l'esempio più alto dell'intero ciclo, collocandosi tra le prove grafiche più indicative della sua produzione giovanile. I disegni per *La corte dei miracoli*, che mostrano personaggi sudici, malnutriti e vagabondi, nascono da una riflessione compiuta da Martini sulla grafica europea. L'artista sembra infatti evocare la tradizione cinquecentesca nordeuropea, la cui ideale continuità viene ribadita dall'uso della firma a monogramma di evidente derivazione dureriana. Un gioco di richiami che si estende parallelamente a un autore del seicento francese come Jacques Callot, di cui Martini sembra lucidamente recuperare i soggetti dei suoi famigerati *Gueux*. Ispirati forse dalla lettura dei romanzi di Victor Hugo *Notre-Dame de Paris* e *Les Misérables*, Martini tenderà a ricondurre i disegni alle proprie esperienze personali, vissute durante gli anni giovanili. Nella sua autobiografia "Vita d'artista", redatta alla fine degli anni Trenta, scriverà a proposito di questi disegni: "Pioggia o sole, gelo o canicola, dall'alba al tramonto un mendicante stava seduto su un sacco gonfio di stracci, che sbucavano qua e là. Aveva un occhio bendato e calata sull'altro, semispenso, la

tesa sforacchiata di un cappello verniciato di nero dall'antico sudiciume, ma io sapevo che ci vedeva benissimo. [] Le sue vesti erano a brandelli, tanto sudice e puzzolenti che non le avresti toccate. Di fronte a lui un povero cane, spesso tremante per l'obbligatoria immobilità []. Era dignitosamente seduto su uno strano cuscino di tela cerata, accanto a un piccolo bambino così infagottato di stracci da sembrare malato. [] Dalla finestra del mio studio osservavo spesso il mendicante, il cane e il disgraziato bambino, una strana famiglia che mi ispirò i disegni per le mie *La corte dei miracoli*".



9. *Truppe al guado*

1896

penna di china su carta, applicato su carta di supporto, 167 x 58 mm

firmato e datato a penna in b. a s.: MARTINI / 1896

sul verso del supporto, etichetta: *Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, Modena e Galleria Milano, Milano*

Provenienza: Italia, collezione privata

Esposizioni: [VENEZIA 1901, sala U, n. 20 (disegni a penna)]; [VENEZIA 1903, sala H, n. 35 (disegni eroicomici)]; MODENA 1979; CHIAVARI 1998-1999, p. 12 (ill.); MILANO/TREVISO 1999, n. 7

Bibliografia: LORANDI 1988.



10. *Canto IX, trittico*

1899

penna di china su carta, 170 x 146, applicato su carta di supporto, 322 x 244 mm

firmato a penna in b. al c., con il monogramma: AM; datato a matita sul supporto, in b. a d.; 1899; iscrizione a matita in b. a d.: C. IX /

St: 23. e seg:

Provenienza: Italia, collezione privata

Esposizioni: [VENEZIA 1901, sala U, n. 20 (disegni a penna)]; [VENEZIA 1903, sala H, n. 35 (disegni eroicomici)].

Bibliografia: PICA 1904, p. 145 (ill.); PICA 1907, p. 179 (ill.); BELLOLI 1954, p. 10; LORANDI 1988.



11. *Le salmerie*

1903

penna di china su carta, 162 x 132, applicato su carta di supporto, 320 x 244 mm

firmato e datato a penna in a. a d., con iniziale: A 1903; titolato in b. al c.: *Le salmerie*; sul supporto, iscrizione a matita in b. a d.; *Finale C. VI° s. 29*

sul verso, iscrizione a matita: *inedito*

Provenienza: Italia, collezione privata

Bibliografia: LORANDI 1988.

La secchia rapita di Alessandro Tassoni (insieme ai racconti di Edgar Allan Poe e la *Divina commedia* di Dante) è tra i testi che più richiamano l'attenzione del giovane artista appassionato di letteratura. Il lavoro per il poema eroicomico tassoniano, intrapreso nel 1895 e proseguito sino al 1903, vedrà Martini realizzare circa duecentocinquanta disegni in totale (un computo che comprende sia le tavole definitive che i bozzetti preparatori). In linea con le contestualizzazioni storiche parallelamente indagate nei cicli per il *Morgante Maggiore* di Luigi Pulci e per la serie della *Corte dei miracoli*, Martini restituisce l'immagine di un medioevo tagliente e canzonatorio, popolato da soldatucci, contadini e cavalieri, molto coerente con il testo tassoniano. Nei suoi disegni, Martini, sembra riferirsi a una cultura grafica ben precisa, conosciuta non soltanto sulle riviste illustrate del tempo ma soprattutto grazie a

un viaggio formativo compiuto in Germania nel 1898. Proprio in quell'anno, Martini, si stabilisce per parecchi mesi a Monaco di Baviera, dove entra in contatto con il prolifico cenacolo di illustratori attivo in città, capitanato da artisti quali Joseph Sattler, Julius Diez e Otto Seitz. Martini sviluppa le sue tavole con una sensibilità compositiva che supera le possibili ingerenze tedesche (in particolare sattleriane), attuando delle scelte stilistiche ormai pienamente mature e autonome. Una libertà che si rende evidente nel foglio per il Canto IX, in cui Martini rompe la fissità e lo schematicismo dell'illustrazione tradizionale sperimentando le potenzialità narrative offerte dalla composizione a trittico.



12. Hop-Frog

1906

penna di china su carta, 354 x 253 mm

firmato e datato a penna in b. a d.: *ALBERTO. MARTINI. 1906* e a matita più sotto: *1906 / Alberto / Martini*; titolato a penna in b. al c.: *HOP-FROG*

Provenienza: Saronno, collezione Tischer; Roma, collezione privata

Esposizioni: [BRUXELLES 1910, n. 334]; [ROMA 1910, sala T, n. 42]; [LONDRA 1914, n. 55]; [MILANO 1920, n. 352]; [PARIGI 1925]; BRESCIA 1954, n. 19; VENEZIA 1956, sala II, n. 92, tav. I; OSTENDA 1967, n. 153; ODERZO 1967, n. 45; TORRE DE' PASSERI 1989, n. 13.

Bibliografia: ZANOTTO 1968, p. 111 (ill.); LORANDI 1984, pp. 103 (tav.), 210; BOTTA 2017, n. 29 (ill.).

Particolarmente caro a Martini, il racconto di *Hop-Frog* impegna l'artista per un numero maggiore di tavole, superiore a qualsiasi altro episodio del Poe. Una scelta (che normalmen-

te si limita a due disegni) totalmente autonoma, che mostra quanto il racconto sollecciti in lui una spinta immaginativa superiore ai propri programmi. L'esecuzione del primo disegno nel 1905 (qui non esposto), si protrae in ulteriori due tavole di grande formato (oltre la presente, cat. 13) e ancora in un foglio minore (cat. 14), realizzate tra il 1906 e il 1907. Il racconto, tra i più celebri di Poe e interpretato qualche anno prima dal pittore James Ensor, tratta le vicende del nano di corte Hop-Frog e della vendetta messa in atto contro il proprio re e i suoi ministri durante un ballo in maschera. Oggetto di continui scherni, Hop Frog li punisce con uno stratagemma: dopo averli travestiti da scimmioni e incatenati, li innalza al centro di una sala, dando loro successivamente fuoco con una torcia. Nel disegno in oggetto, Martini descrive i corpi ormai carbonizzati del re e dei ministri, che penzolano dalle catene che li hanno intrappolati. In primo piano, sulla sinistra, una figura femminile mascherata è svenuta su una poltrona. A lato, una buffa maschera è deposta su un elegante tavolino, probabilmente abbandonata da qualche ospite in fuga.

La presenza di un così alto numero di tavole - dedicate ad un singolo racconto e recanti il medesimo titolo - rende difficile l'identificazione puntuale dei disegni nel contesto delle esposizioni storiche, che vengono indicate in forma ipotetica.



13. Hop-Frog

1907

penna di china su carta, 353 x 253 mm

firmato e datato a penna in b. a d.: *ALBERTO. MARTINI. 1907.* e a matita più sotto: *Alberto Martini 1907*; titolato a penna in b. al c.: *HOP-FROG / E-A-PÖE*

Provenienza: Roma, collezione privata

Esposizioni: [BRUXELLES 1910, n. 334]; [ROMA 1910, sala T, n. 42]; [LONDRA 1914, n. 55]; [MILANO 1920, n. 352]; [PARIGI 1925]; BRESCIA 1954, n. 20; ODERZO 1967, n. 47; MILANO 1983, n. 11; TORRE DE' PASSERI 1989, n. 12.

Bibliografia LORANDI 1984, pp. 105 (tav.), 210; BOTTA 2017, n. 81 (ill.).

Martini, in questa ulteriore tavola per *Hop-Frog*, sceglie di indirizzare la sua attenzione direttamente sul nano protagonista del racconto. La restituzione della fisionomia segue le indicazioni trasmesse dallo scrittore americano, che nel racconto evidenzia la “sporgenza del ventre e una protuberanza congenita in testa” come soprattutto le “gambe storte”, che determinano in Hop-Frog una “incapacità di camminare come gli altri esseri umani”. Isolato all'interno della composizione, il nano Hop-Frog – offeso e desideroso di vendetta – si staglia contro la stesura continua dello sfondo, rivolgendo il suo sguardo direttamente verso l'osservatore. Solo il dettaglio delle catene uncinata e delle corde, poste nella porzione inferiore del foglio, ricollegano la tavola al complesso narrativo del racconto.

Come nel caso precedente, la presenza di un così alto numero di tavole dedicate al racconto *Hop-Frog* rende difficile l'identificazione puntuale del disegno nel contesto delle esposizioni storiche, che vengono segnalate in forma ipotetica.



14. Hop-Frog

1907

penna di china su carta, 251 x 180 mm
firmato a penna in b. al c.: A. MARTINI.; titolato a penna in b. al c.: HOP-FROG

sul verso, datazione a matita: 1907; timbro: Galleria d'Arte Spotorno Milano

Provenienza: Saronno, collezione Tischer;

Roma, collezione privata

Esposizioni: BRUXELLES 1910, n. 463; ROMA 1910, sala T, n. 58; LONDRA 1914, n. 56; [PARIGI 1925]; MILANO 1954; VENEZIA 1956, sala II, n. 93.

Bibliografia: LORANDI 1984, p. 210 (ill.); BOTTA 2017, n. 81 (ill.).

La figura di *Hop-Frog* assume un ruolo di protagonista anche nel disegno immaginato come finale di capitolo. Si tratta di un'illustrazione “minore” per il racconto, pensata per essere collocata a chiusura del racconto (in un'ipotetica pubblicazione illustrata dei racconti di Poe), che coglie con precisione il passaggio del testo nel quale Poe descrive il re e i sette ministri travestirsi da scimmie, nel momento prossimo al loro incatenamento. Martini è molto attento nel restituire il testo senza cadere in contraddizione. Infatti, nonostante gli scimmioni presenti nel disegno – contrariamente al racconto – siano sei e non otto, un'osservazione attenta mostra come due maschere (una ai piedi della scimmia che si sta specchiando e l'altra impugnata da un animale in secondo piano) debbano ancora essere indossate da due personaggi che non compaiono nella scena



15. La genèse d'un poème

1907

penna di china su carta, 355 x 253 mm
firmato a penna in b. a d.: A. MARTINI.; titolato a penna in b. al c.: LA GENÈSE D'UN POÈME / LE CORBEAU

sul verso, datazione a matita: 1907.

Provenienza: Roma, collezione privata

Esposizioni: BRUXELLES 1910, n. 484; ROMA 1910, sala T, n. 38; LONDRA 1914, n. 5; MILANO 1920, n. 324; [PARIGI 1925]; BRESCIA 1954, n. 16; TORINO 1969, n. 347, p. 299 (ill.); To-

RONTO 1969, n. 320, p. 277 (ill.); TORRE DE' PASSERI 1989, n. 10.

Bibliografia: PICA 1908A, pp. 270 (ill.), 278; PICA 1908B, pp. 123 (ill.), 130; LORANDI 1984, pp. 91 (tav.). 205; BOTTA 2017, n. 55 (ill.).

Nell'affrontare l'illustrazione dei racconti di Poe Martini si affida non tanto alle versioni italiane del testo ma piuttosto alla traduzioni francesi di Charles Baudelaire, pubblicate in Francia già a partire dagli anni quaranta dell'Ottocento. La tavola *La genèse d'un poème* richiama infatti il titolo attribuito da Baudelaire al saggio *The Philosophy of Composition* di Poe, pubblicato dallo scrittore francese unitamente alla traduzione del noto poema *The Raven*. Il tema del corvo, già interpretato da Gustave Doré e da Édouard Manet in due cicli fondanti per la fortuna visiva dell'autore americano, trova in Martini un interprete altrettanto attento ad estrarre i caratteri peculiari della famosa poesia. L'ideazione del disegno, che mostra un corvo ergersi di fronte alle persiane di una finestra, con le ali spiegate, prende l'abbrivio da un passaggio molto preciso del poema: "Rentrant dans ma chambre, et sentant en moi toute mon âme incendiée, j'entendis bientôt un coup un peu plus fort que le premier. 'Sûrement, — dis-je, — sûrement, il y a quelque chose aux jalousies de ma fenêtre". Uno spunto testuale che diventa, per Martini, il punto di partenza per immaginare l'azione che si consuma all'esterno della stanza.



16. *Le Domaine d'Arnheim*

1907

penna di china su carta, 360 x 255 mm
firmato a penna in b. a d.: A. MARTINI; titolato a penna in b. al c.: LE DOMAINE D'ARNHEIM

sul verso, datazione a matita: 1907.

Provenienza: Italia, collezione privata

Esposizioni: BRUXELLES 1910, n. 481; ROMA 1910, sala T, n. 19; LONDRA 1914, n. 37; MILANO 1920, n. 348; [PARIGI 1925]; MILANO 1970, n. 508, p. 150 (ill.); PARMA 1982, n. 5.

Bibliografia: PICA 1908B, p. 126 (ill.); LORANDI 1984, pp. 143 (tav.). 237; BOTTA 2017, n. 52 (ill.).

Nel disegno dedicato al racconto *Le Domaine d'Arnheim* Martini traduce quell'atmosfera sospesa e di aspettativa evocata nel testo di Poe, in cui si narra l'esistenza di un meraviglioso territorio naturale, lontano dalla città. Un luogo isolato e incantato, raggiungibile soltanto percorrendo un tratto di mare e successivamente un corso d'acqua incassato in una gola rocciosa in cui: "il viaggiatore abbandona il vascello che lo ha trasportato fin qui per scendere in una leggera canoa d'avorio decorata dentro e fuori da arabeschi di un vivido scarlatto. La poppa e la prua della canoa si ergono alte sull'acqua con le loro punte aguzze, così da presentare la forma di una irregolare falce di luna. Si adagia sulle acque della baia con la grazia altera di un cigno". Nel descrivere la barca, Martini, cede la propria immaginazione alle suggestioni biografiche e territoriali a lui care, trasformando la "canoa" di Poe in una tipica gondola veneziana; una fascinazione verso Venezia (poco distante da Treviso, dove l'artista risiede) che si traduce proprio in quegli anni in una serie di disegni dedicati alla città e al contesto lagunare. Seguendo le indicazioni di Poe anche l'imbarcazione di Martini, quasi fatata e priva di rematore "ruota lentamente su se stessa fino a puntar la prua verso il sole".



17. *Le puits et le pendule*

1907

penna di china su carta, 256 x 182 mm
firmato a penna in b. a d.: A. MARTINI.; titolato a penna in b. al c.: *LE / PUITTS / ET / LE / PENDULE*

sul verso, datazione a matita: 1907; timbro: *Galleria d'Arte Spotorno Milano*

Provenienza: Saronno, collezione Tischer; Roma, collezione privata

Esposizioni: ROMA 1910, sala T, n. 87; LONDRA 1914, n. 46; [PARIGI 1925]; MILANO 1954.

Bibliografia LORANDI 1984, p. 220 (ill.); BOTTA 2017, n. 80 (ill.).

Per l'episodio *Le puits et le pendule* Martini sceglie di concentrarsi sulla figura dell'inquisitore, che dispone la sentenza di morte al malcapitato protagonista del racconto. Giocato sul contrasto tra il bianco del supporto cartaceo e la stesura nera della china, il disegno mostra al centro della composizione la figura del giudice incappucciato, incorniciato da una serie di immaginari strumenti di tortura. Tenendo fede alla sua proverbiale ironia, Martini non manca di introdurre un elemento di sarcasmo nel suo disegno: lo spettrale inquisitore – quasi scherzosamente – tiene in mano e fa oscillare un esemplare in miniatura del pendolo, terribile supplizio a cui viene sottoposto lo sventurato protagonista del racconto.



18. *Double assassinat dans la rue Morgue* 1908

penna di china su carta, 355 x 252 mm
firmato a penna in b. a d.: ALBERTO. MARTINI e a matita più sotto: *Alb. Martini*; titolato a penna in b. al c.: *DOUBLE ASSASSINAT DANS LA RUE MORGUE / EDGAR ALLAN POE*

sul verso, datazione a matita: 1908

Provenienza: Roma, collezione privata

Esposizioni: LONDRA 1914, n. 72; MILANO 1920, n. 326; [PARIGI 1925]; VENEZIA 1956, sala II, n. 87; VENEZIA 1962, n. 37 (Sezione Grafica Simbolista Italiana); TORRE DE' PASSERI 1989, n. 17.

Bibliografia: PICA 1908B, (tav. fuori testo); SOIZA REILLY 1909, s.p. (ill.); "THE STANDARD" 1914; LORANDI 1984, pp. 157 (tav.), 245; BOTTA 2017, n. 2 (ill.).

Il racconto *Double assassinat dans la rue Morgue*, tra i più significativi di Poe nell'ambito della letteratura poliziesca, descrive le vicende che portarono l'investigatore Auguste Dupin a risolvere un caso apparentemente insolubile, consumatosi all'interno dell'abitazione di Rue Morgue, a Parigi. Un orango del Borneo, sfuggito da un nave maltese, è l'autore di un duplice omicidio, compiuto ai danni di due donne: l'anziana madame L'Espanaye, sgozzata con un rasoio da barbiere e la più giovane Camille, sua figlia, barbaramente strangolata. L'invenzione martiniana colloca la figura dell'orango di spalle, orribilmente sovradimensionata a tal punto da occupare l'intero spazio della tavola. Gli scorci creati dalla sagoma dell'orango permettono di ricollegare il disegno a un preciso momento della narrazione: l'animale, dopo aver sgozzato la donna anziana (evocata in basso a sinistra, attraverso la presenza dei piedi) ed essersi avventato su Camille, strangolandola, si prepara a occultare i due corpi, gettando madame L'Espanaye dalla finestra e nascondendo la figlia nel camino. L'attenzione di Martini nel restituire visivamente particolari accessori del racconto si rende evidente in dettagli anche minimi del suo disegno. Come, ad esempio, descrivere i segni della violenza sul collo della giovane, seguendo fedelmente le parole di Poe: "[l'orango] affondò gli artigli nella gola lasciandoveli finché non fu morta".



19. *Double assassinat dans la rue Morgue*
1908

penna di china su carta, 251 x 182 mm
firmato a penna in b. al c.: *A / MARTINI*; titolato a penna in b. al c.: *DOUBLE / ASSASSINAT / DANS LA RUE MORGUE*

sul verso, datazione a matita: 1908; timbro: *Galleria d'Arte Spotorno Milano*

Provenienza: Roma, collezione privata

Esposizioni: BRUXELLES 1910, n. 449; ROMA 1910, sala T, n. 60; LONDRA 1914, n. 108; [PARIGI 1925]; MILANO 1954.

Bibliografia: LORANDI 1984, pp. 245 (ill.); BOTTA 2017, n. 59 (ill.).

La seconda tavola per *Double assassinat dans la rue morgue*, minore rispetto alla precedente e destinata a comparire al fondo di un'ipotetica pubblicazione a stampa del racconto, vede ancora protagonista l'orango del Borneo, colpevole del duplice efferato omicidio nell'abitazione parigina di Rue Morgue. Martini descrive l'animale durante la sua fuga, mentre trattiene ancora in mano il rasoio affilato, con il quale ha sgozzato la malcapitata madame L'Esplanade. L'aspetto violento dell'orango viene enfatizzato dalla presenza sinistra di uno spirito – invenzione martiniana, non presente nel racconto - che cavalca l'animale, stretto alle sue spalle.



20. *Discussion avec une momie* (studio)
1908

matita su carta, 123 x 103 mm

firmato a matita in b. a d.: *A Martini*; titolato in b. al c.: *Discussion avec une momie*; iscrizione a matita in a. a d.: *POE*

Provenienza: Roma, collezione privata

Nell'affrontare i disegni per il Poe Martini segue un programma di lavoro ben preciso. Il disegno, di piccolo formato e condotto attraverso un'esecuzione più corsiva rispetto agli altri, mostra la fase che anticipa la realizzazione finale e più compiuta delle sue tavole. *Discussion avec une momie* è infatti un'idea di illustrazione per l'omonimo racconto rimasta allo stato di studio, fissata sulla carta ma mai portata a pieno compimento. Seguendo il racconto di Poe, Martini coglie un passaggio piuttosto ironico del testo in cui la mummia, risvegliata da un sonno millenario e liberata dalle bende che inizialmente la cingevano, viene rivestita con comuni abiti contemporanei ("un soprabito di juta bianca, [...] un cappello senza tesa, scarponcini di cuoio, guanti gialli di capretto, un monocolo, un paio di basettoni e una cravatta a fiocco") goffamente sovradimensionati rispetto alla sua più minuta taglia.



21. ADOLFO WILDT
Milano 1868 – 1931

Morte

1913

Bronzo, 27 x 14 x 14, su base in marmo, altezza 2 cm

Firmato sul lato destro: "A. WILDT"

Provenienza: Italia, collezione privata

Esposizioni: VENEZIA 1989-1990, n. 16; DARMSTADT

1990, pp. 138 (ill.) 139; BRESCIA 2000, nn. 13-14; FORLÌ 2012, n. 12, pp. 162-163

Bibliografia: P. Mola, in *ADOLFO WILDT* 1989, p. 168 n. 16; MOLA 1995, pp. 153-155; E. Pontiggia, L. Giudici, in *ADOLFO WILDT* 2000, pp. 62-63, 174, nn. 13-14

L'opera forma un dittico insieme a un altro bronzo di simili dimensioni, *Vita*, databile al 1913 sulla base di un appunto manoscritto del figlio Francesco Wildt. L'invenzione di *Vita* è risolta nel turbine del movimento, simbolo dell'incessante trasformazione della natura, con una figura femminile che porge un esile fanciullo.

Mentre *Morte* è composta come un idolo ieratico, un severo volume compatto all'esterno, ripiegato in avanti e solo modulato sui lati da profonde pieghe del panneggio, che richiama la tradizione secolare delle figure di ploranti. Il fronte della statua si apre in una drammatica composizione plastica di pieni e vuoti, che isola il teschio del Golgota e il cero della *pietas*, confortati dall'atto della preghiera di una figura che appare come un compassionevole, seppur inesorabile, elemento di un ciclo, insieme alla *Vita*.

Lo studio, l'unica versione in bronzo fusa da Wildt, evoca una definizione dello stesso scultore: "La morte è una sfinge nera, illuminata solo dal cero della pietà" (*DISEGNI* 1988, n. 18). Più tardi l'artista doveva riprendere entrambi i soggetti per due fogli quadrettati a matita e datati da Francesco Wildt al 1917, dove anche *Vita* diviene una maestosa figura eretta avvolta nel suo paludamento (MOLA 1995, p. 153; *ADOLFO WILDT*, 1989, p. 118).

Stefano Grandesso



22. *Petite discussion avec une momie*

1908

penna di china su carta, 354 x 254 mm
firmato e datato a penna, sul cartiglio, in b. a s.: *ALBERTO. MARTINI / 1908* e a matita più sotto a d.: *A. Martini*; titolato a penna in b. al c.: *PETITE DISCUSSION AVEC UNE MOMIE*; iscrizione a matita, al c.: *PÖE*

Provenienza: Milano, collezione Giuppani; Roma, collezione privata

Esposizioni: VENEZIA 1909, sala 18, n. 11; BRUXELLES 1910, n. 441; ROMA 1910, sala T, n. 21; LONDRA 1914, n. 4; [PARIGI 1925]; BRESCIA 1954, n. 9; VENEZIA 1956, sala II, n. 96; VENEZIA 1962, n. 40 (Sezione Grafica Simbolista Italiana); OSTENDA 1967, n. 154; ODERZO 1967, n. 51; MILANO 1983, n. 6; TORRE DE' PASSERI 1989, n. 18.

Bibliografia: PICA 1908A, pp. 268 (ill.), 278; PICA 1908B, pp. 125 (ill.), 130; SOIZA REILLY 1909, s.p. (ill.); MOUREY 1909, p. 180 (ill.); HELLENS 1910, p. 18; "THE TATLER" 1914; "THE CONNOISSEUR" 1914, p. 43; PICA 1916-1917, p. 211 (ill.); LORANDI 1984, pp. 95 (tav.), 207; BOTTA 2017, n. 38 (ill.).

Tra le tavole più note e riprodotte ai tempi in cui Martini espone la sua serie per il Poe, il disegno *Petite discussion avec une momie* interpreta l'omonimo racconto dello scrittore americano. Martini illustra l'episodio che vede protagonista una mummia egiziana, proveniente da una tomba rinvenuta sulle montagne libiche, riportata in vita da alcuni studiosi attraverso una scarica elettrica applicata con dei fili direttamente al muscolo temporale del cranio. Il disegno raccoglie più momenti della narrazione e non si preoccupa della consequenzialità degli avvenimenti stabiliti nel racconto. Se nella descrizione di Poe il collegamento elettrico rappresenta un episodio momentaneo, per l'artista si trasforma in un elemento stabile nella caratterizzazione dell'antica mummia. Un procedimento che viene ripetuto anche per il barattolo di pastiglie Ponnnonner e per la scatola di pillole Brandreth, elementi che rivestono in realtà un ruolo marginale nel complesso del racconto ma che per Martini diventano utili per suggerire all'osservatore il tempo in cui la mummia si trova catapultata. Stando alla testimonianza coeva di Vittorio Pica dietro al volto

rinsecchito della mummia si celerebbe in realtà un autoritratto dello stesso Martini, ironicamente trasfigurato e invecchiato per assumere le lugubri fattezze dell'antico repero.



23. *Petite discussion avec une momie*

1908

penna di china su carta, 253 x 182 mm
firmato a penna in b. a s.: A. MARTINI; titolato a penna in b. al c.: *PETITE / DISCUSSION / AVEC / UNE / MOMIE*

sul verso, datazione a matita: 1908

Provenienza: Roma, collezione privata

Esposizioni: BRUXELLES 1910, n. 469; ROMA 1910, sala T, n. 79; LONDRA 1914, n. 31; [PARI-GI 1925]; BRESCIA 1954, n. 15.

Bibliografia: LORANDI 1984, p. 206 (ill.); BOTTA 2017, n. 88 (ill.).

In questo ulteriore disegno per *Petite discussion avec une momie*, minore rispetto al precedente e destinato ad essere pubblicato al fondo di un'ipotetica pubblicazione del racconto di Poe, Martini recupera i passaggi del testo che descrivono l'improbabile risveglio della mummia, determinato da una scarica elettrica applicata sul muscolo temporale del suo cranio: "la mummia prima tirò su il ginocchio sinistro fin quasi all'addome e poi, stendendo l'arto con una forza incredibile, rifilò al dottor Ponnonner una pedata che lo catapultò come una freccia fuori dalla finestra".



24. *Il carcere*

1910

penna di china su carta, 363 x 256 mm
firmato a penna in b. a d.: ALBERTO / MARTINI;
titolato a penna in b. al c.: *IL CARCERE*; iscrizione a penna in b. a d.: *IM UNTERIRDISCHEN KERKER*

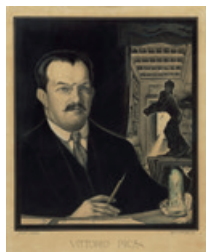
Provenienza: Milano, Finarte, asta 888, 15 marzo 1994; Roma, collezione privata

Bibliografia BRJUSOV 1910; PICA 1912, p. 14; BALBI 1945, p. 17; PICA 1916-1917, p. 212; PICA 1994, p. 120.

Le illustrazioni di Martini per il Poe, esposte in numerose circostanze e diffuse sulla stampa periodica conferiscono all'artista una certa notorietà, che si riverbera a più livelli, in ambito artistico come nel frangente editoriale. Nel gennaio del 1910 lo scrittore simbolista russo Valerij Brjusov invita Martini a realizzare una serie di disegni per la nuova edizione di *Zemnaya os' (L'asse terrestre)*, una raccolta di testi fantastici e visionari, pubblicata per la prima volta dall'autore nel 1907. A conoscenza del suo lavoro per il Poe - come di alcune illustrazioni realizzate per la rivista "Vesy" di Mosca, nel 1909 - Brjusov affida a Martini il compito di interpretare graficamente le sue novelle e i suoi racconti, lasciandogli piena libertà di espressione. La collaborazione di Martini per il volume, avviata nel gennaio del 1910 e conclusa entro la fine dell'anno, si concretizzerà in sette tavole illustrate (collocate in apertura di ogni racconto) più un disegno della copertina.

La tavola *Il carcere*, che apre l'apparato illustrativo del volume viene richiesta all'artista soltanto verso la fine di aprile, quando Brjusov e l'editore decidono di ampliare di due tavole il numero totale dei disegni. Per interpretare il

testo di Brjusov, Martini si serve di un'edizione tedesca dei racconti, fattagli recapitare direttamente dallo scrittore prima di intraprendere il suo lavoro di illustratore. Una peculiarità che trova conferma direttamente sul foglio attraverso un'iscrizione autografa di Martini (posta in basso a destra), che restituisce il titolo del racconto in lingua tedesca.



25. Ritratto di Vittorio Pica

1912

penna di china su carta, con tracce di pastelli colorati, 675 x 535 mm

firmato a penna in b. a s.: *ALBERTO MARTINI* e datato in b. a d.: *ROMA. INVERNO 1912*; titolato a penna in b. al c.: *VITTORIO PICA*

sul verso, etichetta: *Galleria Pesaro, Milano e Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, esposizione Alberto Martini*

Provenienza: collezione Vittorio Pica; Milano, collezione privata; collezione Nino Calori; Italia, collezione privata

Esposizioni: VENEZIA 1912, sala 19, n. 29; MILANO 1919, n. 108; MILANO 1931, n. 35 (disegni); MILANO 1985-1986, n. 77.

Bibliografia MOUREY 1912, pp. 212 (ill.), 220; PILO 1912, p. 73; OJETTI 1912, p. 157 (ripr.); PICA 1912; PICA 1920, (tav. fuori testo); CALZINI 1930, p. 263 (ill.); BALBI 1945, p. 18; MARCHIORI/BENVENUTI 1978, p. 11 (ill.).

Esposto per la prima volta a Venezia nel 1912, in coppia con il ritratto dello scultore Hans Stoltenberg Lerche, l'opera rimane nelle collezioni di Vittorio Pica sino alla sua morte, avvenuta nel 1930, per essere successivamente venduta nel 1931 alla Casa d'Artisti di Milano insieme al resto della sua collezione d'arte. Impostato seguendo lo schema dei

modelli di pittura antica, il ritratto mostra il critico d'arte a mezzobusto, seduto di fronte alla propria scrivania, con la penna in mano (elemento che allude alla sua professione di scrittore d'arte). Lo stesso ambiente restituito da Martini – verosimilmente ispirato all'abitazione reale di Pica – richiama senza mezzi termini le passioni del critico: le pareti dello sfondo tappezzate di quadri così come le cartelle di grafica – poste nel tipico raccogli-tore in legno – sottolineano la sua affezione verso la pittura e soprattutto le arti grafiche, di cui Pica si fa convinto promotore in Italia sin dagli inizi del secolo. L'amicizia tra Martini e il critico, attiva già dalla fine degli anni Novanta dell'Ottocento, si configura come un rapporto di reciproci scambi, in cui è soprattutto Pica a fornire occasioni lavorative al più giovane artista. Oltre ad innumerevoli commissioni per la rivista "Emporium", che si concretizzano in frontespizi, copertine, iniziali figurate e testate per il periodico, Pica si affida all'amico artista per realizzare i propri *ex libris*, biglietti da visita e messaggi augurali.



26. Sogno

1915

litografia su carta Cina, riquadro 538 x 422 mm; foglio 665 x 485 mm, esemplare 21/50

firmata e datata in b. a d.: *Alberto Martini / 1915*; all'esterno del riquadro, in b. da s. a d., a matita: "*Misteri*" 21/50 | "*SOGNO*" | "*La misteriosa visione*" | *AM Alberto Martini*

tiratura: 4 esemplari, in sanguigna, firmati e numerati in numeri romani; 50 esemplari, in nero, firmati e numerati in numeri arabi; 10 prove d'artista, firmate e numerate con numeri progressivi

Provenienza: Roma, collezione privata



27. Follia

1914

litografia su carta Cina intelata, riquadro 534 x 419; foglio 689 x 500 mm, esemplare 50/50 firmata e datata in b. a s.: *Alberto Martini / 1915*; all'esterno del riquadro, in b. da s. a d., a matita: "*Misteri*" / 50/50 | "*Follia*" / "*La tragedia delle passioni*" | *AM Alberto Martini*
tiratura: 4 esemplari, in sanguigna, firmati e numerati in numeri romani; 50 esemplari, in nero, firmati e numerati in numeri arabi; 10 prove d'artista, firmate e numerate con numeri progressivi

Provenienza: Roma, collezione privata



28. Amore

1914

stampa con matrice in caucciù, riquadro 355 x 285 mm, foglio 540 x 412 mm; esemplare 20/24

firmata e datata in b. a d.: *Alberto Martini / 1914*; all'esterno del riquadro, in b. da s. a matita: *Tiratura 24 prove / numerate / N 20* e a d.: *Alberto Martini*

tiratura: 4 esemplari, in sanguigna, firmati e numerati in numeri romani; 50 esemplari, in nero, firmati e numerati in numeri arabi; 10 prove d'artista, firmate e numerate con nume-

ri progressivi; 90 esemplari, in nero, firmati e numerati in numeri romani; 24 esemplari stampati con matrice in caucciù, in sanguigna, firmati e numerate progressivamente

Provenienza: Roma, collezione privata



29. Infinit

1914

litografia su carta Cina, riquadro 540 x 430 mm; foglio 685 x 495 mm, esemplare 30/50 firmata e datata in b. a s.: *Alberto Martini / 1914*; all'esterno del riquadro, in b. da s. a d., a matita: "*Misteri*" / 30/50 | "*Infinit*" / "*La Madonna dell'Infinit*" | *AM Alberto Martini*
tiratura: 4 esemplari, in sanguigna, firmati e numerati in numeri romani; 50 esemplari, in nero, firmati e numerati in numeri arabi; 10 prove d'artista, firmate e numerate con numeri progressivi

Provenienza: Roma, collezione privata

Bibliografia PICA 1915, pp. 269-272; PICA 1916, pp. 246; "BOTTEGA DI POESIA" 1924, pp. 15-20; BALBI 1945, p. 20; FENINI 1950, p. 30; BELLOLI 1954, p. 19; MARCHIORI/PEROCCO 1963, pp. 23-26; ZANOTTO 1968, pp. 114-115; BENVENUTI 1969, pp. 37-38; MELONI 1975, nn. 8 (*Sogno*), 10 (*Follia*), 11 (*Amore*), 13 (*Infinit*); MARCHIORI/BENVENUTI 1978, pp. 9, 15, 19-21, 24, 25, 37, 109; BELLINI 1991, p. 86; HOPKINSON 2005; HOPKINSON 2007, pp. 119-121.

Le opere fanno parte del ciclo grafico "Misteri", composto in totale da sei litografie, che Martini realizza tra il 1914 e il 1915 (oltre gli esemplari qui proposti, la serie si completa con *Nascita* del 1915 e *Morte* del 1914). Stampate nel 1915 dallo stabilimento tipografico Longo di Treviso in numero limitato di copie, vengono pubblicate e

diffuse in una cartella edita da Bottega di Poesia di Milano soltanto nel 1923, precedute dal commento di Emanuele di Castelbarco. Martini, ormai libero da qualsiasi affettazione di stile, indaga liberamente i temi delle passioni umane e dell'inconscio, sfruttando i delicati passaggi di tono e le sfumature offerte dal mezzo litografico. Le serie, definita nel 1915 da Vittorio Pica come "un'interessante evoluzione dell'arte del Martini, che [...] non può venire compresa ed apprezzata che dai raffinati buongustai d'arte, i quali vi troveranno un raro ed acuto diletto intellettuale", mostra un ulteriore accentuazione del senso onirico della sua arte, che sembra precludere - e porre al contempo le basi - alla sua successiva fase surrealista.



30. Rosa

1914

penna di china su carta, 254 x 364 mm
firmato a penna in b. a d.: *A MARTINI* e più sotto: *ALBERTO MARTINI. 1914. DISEGNO A PENNA ORIGINALE.*

sul verso, titolato a matita: "*Rosa*" / (*Fogazzaro*)
Provenienza: Roma, collezione privata

Seguendo le indicazioni poste sul verso della tavola, il disegno martiniano potrebbe riferirsi alla poesia *Ultima rosa* di Antonio Fogazzaro, pubblicata nella raccolta *Poesie* del 1908. I rapporti tra Martini e l'autore - sempre mediati dal critico d'arte Vittorio Pica - si attestano già a partire dal 1904, quando l'artista disegna per Fogazzaro un *ex-libris*, particolarmente apprezzato dallo scrittore e ampiamente riprodotto sulle riviste dell'epoca. Quando Martini disegna *Rosa*, nel 1914, Fogazzaro è ormai morto da tre anni. Il disegno potrebbe nascere - come non di rado accade - da una decisione autonoma dell'artista, o, diversamente, da un incarico editoriale finalizzato alla pubblicazione delle sue poesie.



31. Arlecchino tra sole e luna (recto)

Florindo e il Ventaglio di Rosaura (verso)

[1919]

matita su carta, 90 x 67 mm

iscrizione a matita sul *recto*, in b. al c.: *Arlecchino tra sole e luna*; sul *verso*, in b. al c.: *L'aristocrazia* e sul margine d.: *Don Florindo e il ventaglio di Rosaura*

Provenienza: Italia, collezione privata

Venezia rappresenta da sempre un luogo di forte attrazione per Martini. Indagata nel suo carattere di città malinconica e crepuscolare in una serie di chine realizzate tra il 1907 e il 1909, rimarrà per Martini un motivo prediletto di ricerca ancora per gli anni Dieci e Venti. Un'osservazione verso la città che non si limita agli aspetti urbanistici e storici ma che si estende alla società e ai costumi del capoluogo lagunare, restituiti con la sua consueta e proverbiale ironia. Questi veloci disegni, condotti sul fronte e sul retro di un medesimo foglio mostrano l'interesse di Martini per le maschere della commedia dell'arte, riconducibili più nello specifico al carnevale veneziano. Il tema della maschera e del mascheramento, già al centro dei suoi interessi nella serie grafica de *Il libro delle ombre* del 1904, diventa nel 1913 un motivo privilegiato d'indagine che sfocia in alcuni pastelli, continuati anche negli anni successivi alla guerra. I disegni in oggetto sono da considerarsi come studi preparatori per altrettante opere, che nel caso di *Arlecchino tra sole e luna* trova effettivo compimento nell'omonimo acquerello del 1919 (*Arlecchino fra il sole e la luna*, Milano, collezione privata).



32. *Le chapeau rose* (studio)

1919

matita su carta di giornale, 177 x 131 mm
titolato e datato in b. al c.: *Le chapeau rose*
1919 / Pastello N 102

Provenienza: Italia, collezione privata

Il disegno è da intendersi come uno studio preparatorio per il più noto pastello *Il gibus rosa*, realizzato nello stesso anno ed esposto alla galleria Pesaro di Milano nel 1924 e successivamente alla galleria Siot-Decauville di Parigi. L'enigmatico ritratto femminile, coperto da una tipica bautta veneziana e sormontato da un cappello maschile, si presenta – nonostante alcune varianti ravvisabili soprattutto nella porzione di sfondo – molto vicino all'opera finale.



33. *La marchesa Casati* – Ritratto

1925

matita su carta, 229 x 180 mm, applicato su
carta di supporto, 370 x 300 mm
firmato a matita in b. a d.: MARTINI; titolato
in b.: LA MARCHESA CASATI – / RITRATTO
luogo e data a d.: PARIS 1925

sul verso del cartone di supporto, etichette:
Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, Modena; Gal-
leria Milano, Milano, n. 7053

Provenienza: Italia, collezione privata

Esposizioni: MILANO 1978-1979, s.p. (ill.); MI-
LANO 1985-1986, n. 290, p. 234 (ill.); CHIAVARI
1998-1999, pp. 29 (ill.), 61; MILANO/TREVISO
1999, n. 8, pp. 29 (ill.), 61.

Il disegno fa parte di un consistente ciclo di ritratti dedicati alla Marchesa Luisa Casati, realizzati da Martini a partire dal 1905 e continuati sino agli anni Trenta. Lo stesso artista, in una pagina della sua autobiografia, ricorda l'assiduità dei loro incontri, che avvenivano molto spesso nella sontuosa abitazione parigina della Casati: "Posava, da grande artista e da gran dama, per i maggiori ritrattisti del mondo. In un'ala del suo palazzo parigino aveva una galleria di ritratti bellissimi. Dal 1912 al 1934 le feci dodici ritratti, e li voleva sempre più grandi, arrivai così all'altezza di tre metri e mezzo [...]. Ogni anno dovevo andare a Parigi, e se non andavo, passava ad invitarmi a Milano". Un sodalizio che assumeva un valore certamente determinante per la carriera di Martini, permettendogli di accedere – attraverso le sue opere e il suo talento – ai circoli più raffinati e colti d'Europa, riuniti attorno alla marchesa. Il ritratto a matita restituisce il volto della Casati ormai semplificato, spogliato di qualsiasi artificio descrittivo. Nel disegno Martini si concentra quasi unicamente sullo sguardo della donna, reso attraverso due macchie scure, volte a designare i suoi celebri occhi bistrati.



34. *Vanitas con autoritratto*

[1920]

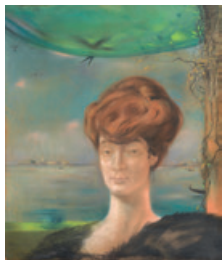
pastelli su carta, 54 x 46 cm

firmato al c. con monogramma: AM e per esteso: ALBERTO MARTINI

Provenienza: Italia, collezione privata

In questa *Vanitas con Autoritratto*, impagina-

ta classicamente sui tessuti decorati a motivi metamorfici, Martini riunisce una serie di elementi simbolici che suggeriscono la personalità e la sua visione di autore. La conchiglia è l'emblema della conoscenza esoterica dell'artista iniziato e veggente. Il teschio non allude solo alla caducità della vita umana ma anche al gusto del macabro, poggiando sul volume che richiama l'ispirazione letteraria dei cicli grafici dell'illustratore di Poe, Dante e Shakespeare. La penna di pavone, simbolo dello spiegamento cosmico dello spirito e dell'immortalità dell'opera è infilata dentro un vaso in cui si riflette il volto di Martini, non distante dall'iconografia dell'*Autoritratto* a penna del 1911 (Oderzo, Pinacoteca Civica "Alberto Martini"). L'effigie ci richiama la famosa descrizione di Ettore Cozzani per il numero monografico della rivista *Eroica* del 1927: "Alto, esile, pallido, con un abbigliamento e un passo di aristocratica compostezza. Il viso immobile e gli occhi fissi davanti a sé", "in una orgogliosa espressione di impassibilità" che si distacca "dalla vita comune in un sogno raffinato e crudele"



35. *Ritratto*

1919

pastelli su carta, 67 x 57 cm

datato firmato in b. a s.: *A Martini / 1919*

sul verso, etichetta: *Galleria Pesaro, Milano*

Provenienza: Milano, Galleria Pesaro; Milano, collezione privata

A partire dal 1912 Martini affronta sempre con maggiore intensità il genere del ritratto. Immaginato inizialmente come una forma di omaggio esclusivo, destinato ai più fidati amici e conoscenti (si veda il *Ritratto di Vittorio Pica*, cat. 25) il ritratto diventa un tema d'indagine ricorrente alla fine del decennio, che

porta Martini a ricevere un buon numero di committenze ed essere riconosciuto come uno specialista di questo settore. Interprete della nobiltà e dell'alta borghesia milanese e veneziana, Martini diventerà celebre soprattutto per i numerosi lavori dedicati alla Marchesa Luisa Casati (cat. 33), o ancora grazie al ritratto dedicato all'amica Wally Toscanini, figlia del noto direttore d'orchestra. Un frangente di ricerca che non si limita soltanto alle commissioni private ma che si estende alla dimensione più intima e privata dell'artista, testimoniata da una lunga serie di ritratti dedicati alla moglie Maria. Il *Ritratto* qui presentato, realizzato nel 1919 con la tecnica del pastello, appartiene a un gruppo di soggetti femminili esposti con regolarità alla Galleria Pesaro di Milano, punto di riferimento in quegli anni per l'attività commerciale dell'artista. Strutturato secondo un'impostazione tradizionale, a mezzobusto, raffigura un'abbiente donna veneziana, abbigliata con un elegante vestito nero. Il viso dell'effigiata - che accenna ad un timido sorriso - è rivolto verso l'osservatore e si staglia sul panorama soleggiato della laguna di Venezia, inconfondibile teatro di molte altre opere martiniane.



36. *Forese*

1922

litografia, 203 x 153 mm, applicata su carta di supporto 305 x 240 mm

firmata, monogrammata e datata in a. a s.: *ALBERTO MARTINI / AM / 1922* e titolata in a. a d.: *PURGATORIO XXIV*; firmata a matita sulla carta di supporto in b. a d.: "AM / Alberto / Martini"

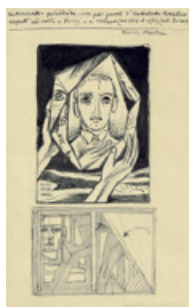
prova d'artista fuori numerazione e priva di timbro a secco. 103 esemplari numerati per le copie di testa della *Divina Commedia* edita da

G. e P. Alinari, Firenze 1922

Provenienza: Italia, collezione privata

Bibliografia: MELONI 1975, n. 106; ALBERTO MARTINI E DANTE 1989, pp. 204 (ill.), 399; ALBERTO MARTINI E DANTE 2004, p. 26.

Impegnato sin dal 1901 nell'ambito del concorso Alinari per l'illustrazione della *Divina Commedia*, Martini realizzerà nella sua vita oltre duecentocinquanta disegni per il poema di Dante. Un corpus di illustrazioni a tema letterario che si mostra come il più lungo dell'intera produzione martiniana. La litografia *Forese*, realizzata insieme a *Gli indovini (Inferno, XX)* e *Beatrice (Paradiso, XXII)* mostra una ripresa tarda del motivo dantesco, occasionata da una nuova edizione illustrata della *Divina Commedia*, pubblicata nel 1922 sempre da Alinari.



37. *Autoritratto poliedrico*

1928

penna di china su carta, 161 x 102 mm, applicato su carta di supporto, 235 x 157 mm

firmato e iscritto a penna in a.: *autoritratto poliedrico, che poi generò l'Autoritratto Amletico. / esposto più volte a Parigi e a Milano (dal 1928 al 1934) (vedi Eroica) / Alberto Martini;* iscrizione a matita, in b. a d.: *(autobiografia grafica*

Provenienza: Italia, collezione privata

L'*Autoritratto poliedrico* viene realizzato a Parigi nel 1928, l'anno in cui Martini decide di trasferirsi nella capitale francese per trovare nuovi stimoli artistici ed intellettuali, scontento dalle continue incomprensioni ricevute in Italia. Il disegno è un'idea seminale per il suo *Autoritratto: Amleto*, realizzato a pen-

na nello stesso anno e pubblicato sul primo numero del 1935 della rivista "L'Eroica", diretta da Ettore Cozzani. Nel disegno, il volto dell'artista è riflesso su un solido poligonale specchiante che rivela non soltanto le fattezze del suo viso (ripreso da più angolature) ma particolari sia interni che esterni alla composizione: come il sole del paesaggio di sfondo o, diversamente, un nudo femminile estraneo alla scena, riflesso nella parte alta del poliedro. Il tema dell'autoritratto, che ricorre piuttosto di frequente nella produzione di Martini trova in questo disegno una nuova configurazione (ribadita anche nella porzione inferiore del foglio, con sintesi più geometrica), che può essere interpretata grazie alle parole dell'artista, restituite nella sua autobiografia della fine degli anni Trenta. Rivolgendosi direttamente al lettore, dichiara senza mezzi termini il suo approccio soggettivo e spirituale alla realtà, con metafore che riecheggiano le forme e i contenuti dell'*Autoritratto poliedrico* del 1928: "ricordati che è 'vero' solo la nostra arbitraria visione della vita: se alcuna cosa, vedendola molto diversa da me, ti sembrerà falsata, pensa e ripensa che ogni uomo fatalmente vede ogni cosa in modo diverso, poiché ogni cosa è come uno specchio dove si riflette la nostra anima, e le nostre anime sono tutte differenti".



38. PAOLO TROUBETZKOY

Intra 1866- Suna 1937

Gabriele D'Annunzio

1911

bronzo a cera persa a patina scura, 43 x 31 x 32 cm
Firmato e datato sulla base: "Paul Troub[...]
1911"; timbro di fonderia: "C. Valsuani Cire

Perdue”

Provenienza: Italia, collezione privata

La lunga amicizia tra D’Annunzio e Troubetzkoy, testimoniata dalle occasioni degli incontri, dai carteggi e da una dedica poetica del Vate allo scultore, è scandita da due ritratti.

Nel busto giovanile, il già affermato scrittore era stato ritratto a Napoli nel 1892, quando Troubetzkoy concorreva al monumento a Garibaldi. D’Annunzio aveva elogiato sul “Mattino” proprio il suo bozzetto come “il migliore tra tutti” quelli presentati, grazie al convergere degli “effetti” e al dominio dei “caratteri”, senza nulla di esornativo, nella sublime testa dell’eroe, attraverso la semplicità della forma piramidale (D’ANNUNZIO 2003). Il ritratto, eseguito all’aria aperta “sopra una terrazza di Mergellina” per la contessa Marine de Béarn (Gardone Riviera, Fondazione “Il Vittoriale degli Italiani”, cfr. P. Pizzamano, in *GLI SCULTORI DI D’ANNUNZIO* 2015, pp. 200-203), interpretava pienamente, nella rapida e frastagliata modellazione, la cattura dell’effimero luministico e spaziale di cui aveva dato prova la Scapigliatura lombarda, a fondamento della riflessione formale non solo di Troubetzkoy, ma anche di Medardo Rosso.

Il secondo ritratto del poeta, sedente a figura intera, intera fu eseguito più tardi a Parigi, dove entrambi i protagonisti si erano trasferiti e dove D’Annunzio nel 1911 metteva in scena il suo dramma *Le Martyre de Saint Sébastien*, con la musica di Claude Debussy, la scenografia di Léon Bakst e Ida Rubinstein come protagonista, al quale doveva assistere anche lo scultore, come sappiamo da una sua lettera conservata nell’archivio del poeta.

Proprio quell’anno D’Annunzio posava per l’amico nel celebre studio di Neuilly-sur-Seine, dove Troubetzkoy, principe e scultore ormai di vasta fama, dalla Russia alle Americhe, riceveva l’alta società cosmopolita. Del poeta lo scultore sottolineava ora il tratto dell’eleganza e l’attitudine meditativa. E nel formato ridotto del ritratto, lo stile bozzettistico della Scapigliatura sapeva ormai confondersi con gli esiti degli impressionismi internazionali e dialogare con l’imprescindibile paradigma rodiniano, nell’emergere della figura dall’informe fenomenico dell’ambientazione.

Il D’Annunzio modellato allora, come “macchietta seduto in poltrona” - secondo il ter-

mine della tradizione artistica usato dal figlio dello scultore Luigi (TROUBETZKOY S.D., p. 27) -, era paragonabile all’efficacia virtuosistica e mondana dei ritratti boldiniani. Un visitatore della *Secessione romana* del 1913 sapeva cogliere con finezza questo carattere di eleganza: “la statuetta a figura intera in bronzo, oggi esposta a Roma, opera elegante in cui è raffigurato con grazia l’uomo di mondo piuttosto che l’infelice ‘operaio della parola’” (*L’Illustrazione Italiana*, n. 16, aprile 1913, p. 386).

Il modello originale in gesso di questo ritratto è conservato presso la Gipsoteca Troubetzkoy nel Museo del Paesaggio di Verbania Pallanza (cfr. P. Castagnoli, in *PAOLO TROUBETZKOY* 1988, pp. 102-105; S. Frezzotti, in *PAOLO TROUBETZKOY* 1990, n. 154, p. 199; A. Pinget, in *ITALIE 1880-1910* 2000, n. 39, p. 154). Nel 1952 una versione in bronzo dell’opera, appartenente al geometra Gagliardi, veniva esposta a Pallanza. A partire da quella data, l’esemplare che qui si presenta è il primo a essere reso noto agli studi, realizzato a cera persa dalla celebre fonderia parigina di Claude Valsuani. Non sappiamo se l’artista avesse originariamente realizzato più esemplari in bronzo o questo solo. In ogni caso l’opera ebbe un’immediata e vasta fortuna espositiva, venendo esposta nella versione in bronzo a Buffalo nel 1911, a Toledo nell’Ohio e al Salon di Parigi l’anno seguente, alla Permanente di Milano e alla Secessione romana nel 1813 e ancora, tra le altre numerose occasioni, alla Biennale di Venezia del 1922.

Stefano Grandesso



39. *Ex libris per l'opera omnia di D'Annunzio* 1938

penna di china su carta, 290 x 195 mm
firmato a penna in a. a d.: *ALBERTO MARTINI* e matita in b.: *A Martini 1938*; titolato al c.: *L'ALTISSIMO POETA*; iscrizione a matita al c.: *EX LIBRIS PER L'OPERA OMNIA DI D'ANNUNZIO / "DIS. INEDITO"*; dedica a penna in b. a d.: "L'ALTISSIMO POETA. / DISEGNO A PENNA DI / ALBERTO MARTINI. / IN MORTE DI / GABRIELE D'ANNUNZIO. 3.III.1938-XVI."

Provenienza: Milano, Finarte, asta 643, 19 maggio 1998; Italia, collezione privata

Esposizioni: BRESCIA 1954, n. 3.

Bibliografia FRAGONARA/FEDELI 1993, n. 190, p. 79.

L'opera si colloca nel contesto dell'ampia produzione exlibristica di Martini, intrapresa a partire dal primo decennio del secolo e proseguita sino agli anni Cinquanta. Pensato per accompagnare l'edizione dell'opera omnia degli scritti di Gabriele D'Annunzio, il disegno

ritrae il volto dello scrittore abruzzese ergersi di profilo sopra le nuvole, cinto sul capo da una corona di alloro, che secondo la tradizione allude gloria poetica. Martini realizza il disegno sull'onda emotiva della sua morte, a distanza soltanto di due giorni dalla scomparsa del poeta, avvenuta il 1° marzo 1938. In contatto con D'Annunzio sin dal 1914 (anno in cui gli trasmetteva le sue visionarie cartoline della *Danza macabra europea*) Martini resterà in rapporto costante con il poeta anche durante gli anni del suo "esilio" al Vittoriale di Gardone Riviera. Nel 1928, in occasione della mostra organizzata in onore di Vittorio Pica alla galleria Scopinich di Milano, D'Annunzio rivolgerà il proprio messaggio augurale direttamente a Martini, promotore dell'evento, pubblicandolo sulle pagine del "Corriere della Sera". In quella circostanza conierà la felice e acuta definizione di "Alberto Martini de' Misteri", destinata a legarsi indissolubilmente all'immagine dell'artista.

BIBLIOGRAFIA ed ESPOSIZIONI

Bibliografi

ADOLFO WILDT 1989

Adolfo Wildt 1868-1931, a cura di P. Mola, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 8 dicembre 1989 - 4 marzo 1990), Milano 1989

ADOLFO WILDT 2000

Adolfo Wildt e i suoi allievi. Fontana, Melotti, Brogginì e gli altri, a cura di Elena Pontiggia, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo, 23 gennaio - 25 aprile 2000), Milano 2000

ALBERTO MARTINI E DANTE 1989

Alberto Martini e Dante, a cura di C. Gizzi, (Torre de' Passeri, Casa di Dante in Abruzzo, 23 settembre - 30 novembre 1989), Milano 1989

ALBERTO MARTINI E DANTE 2004

Alberto Martini e Dante. E caddi come l'uom che 'l sonno piglia, a cura di P. Bonifacio, catalogo della mostra (Oderzo, Pinacoteca Civica, 30 ottobre 2004 - 1° maggio 2005), Treviso 2004

BALBI 1945

G. Balbi, *Un mago del bianco e nero. Alberto Martini*, Milano 1945

BELLINI 1991

P. Bellini (a cura di), *Arte fantastica e incisione. Incisori visionari dal XV al XX secolo*, Milano 1991

BELLOLI 1954

C. Belloli, *Il surrealismo di Alberto Martini*, Brescia 1954

BENVENUTI 1969

A. Benvenuti (a cura di), *Catalogo della Pinacoteca Alberto Martini di Oderzo*, Padova 1969

BOTTA 2017

A. Botta, *Illustrazioni incredibili. Alberto Martini e i racconti di Edgar Allan Poe*, Quodlibet/Passaré, Macerata 2017

"BOTTEGA DI POESIA" 1924

Alberto Martini. Venti riproduzioni di pitture, disegni, stampe, tetiteatro, Milano 1924

BRJUSOV 1910

V. Brjusov, *Zemnaya os'. Rasskazy i dramaticheskie stseny*, Mosca 1910

D'ANNUNZIO 2003

G. D'Annunzio, *Per il monumento al Generale Garibaldi*, in "Il Mattino", 12-13 luglio 1892, ora in G. D'Annunzio, *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. II, a cura e con una introduzione di A. Andreoli, testi raccolti da G. Zanetti, Milano 2003, pp. 40-41

DISEGNI 1988

Disegni di Adolfo Wildt, catalogo della mostra (Milano, Galleria dei Bibliofili), Milano 1988

CALZINI 1930

R. Calzini, *In memoriam: Vittorio Pica*, in "Emporium", vol. LXXI, 425, maggio 1930, pp. 259-266

"THE CONNOISSEUR" 1914

The black frame club. Pen drawings by Alberto Martini, in "The connoisseur", vol. XXXIX, 153, maggio 1914, p. 42-43

FENINI 1950

M. Fenini, *Alberto Martini o il senso dell'occulto*, in "Quaderni del 2000", 31 dicembre 1950, pp. 28-31

FIERENS-GEVAERT 1910

H. Fierens-Gevaert, *Quatrieme Salon de l'Estampe. Alberto Martini, interprete d'Edgard Poë*, in "Journal de Bruxelles", 17 gennaio 1910, s.p.

FRAGONARA/FEDELI 1993

M. Fragonara (a cura di), L. Fedeli (schede), *Alberto Martini. Catalogo degli ex libris*, Milano 1993

GLI SCULTORI DI D'ANNUNZIO 2015

Gli scultori di D'Annunzio. Anima e materia, a cura di V. Sgarbi e A. Panzetta catalogo della mostra (Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", 17 luglio - 31 ottobre 2015), Cinisello Balsamo 2015

HELLENS 1910

F. Hellens, *Le Salon de "L'Estampe"*, in "l'Art Moderne", a. XXX, 3, 16 gennaio 1910, pp. 18-19

HOPKINSON 2005

M. Hopkinson, *Alberto Martini*, in "Print quarterly", vol. XXII, 2, 2005, pp. 188

HOPKINSON 2007

M. Hopkinson, *Italian prints. 1875-1975*, Londra 2007

ITALIE 1880-1910 2000

Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità, a cura di Gianna Piantoni e Anne Pinget, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 dicembre 2000 - 11 marzo 2001; Parigi, Musée d'Orsay, 9 aprile - 15 luglio 2001), Torino 2000

LORANDI 1984

M. Lorandi (a cura di), *Alberto Martini illustratore di Edgar Allan Poe*, F. M. Ricci, Milano 1984

LORANDI 1988

M. Lorandi (a cura di), *Alberto Martini. La secchia rapita di Alessandro Tassoni*, Bergamo 1988

MARCHIORI/BENVENUTI 1978

G. Marchiori e A. Benvenuti, *Arte fantastica di Alberto Martini*, Preganziol 1978

MARCHIORI/PEROCCO 1963

G. MARCHIORI, G. PEROCCO (A CURA DI), *Grafici del primo Novecento italiano*, Cremona 1963

MELONI 1975

F. Meloni, *L'opera grafica di Alberto Martini*, Milano 1975

MILANI 1944

M. Milani, *Alberto Martini*, Milano 1944

MOLA 1995

Paola Mola, *Miscellanea wildtiana*, in "Arte Lombarda", 113-115, 1995, pp. 153-162

MOUREY 1909

G. Mourey, *La VIII^e Exposition Internationale de Venise*, in "L'Art et les Artistes", vol. IX, luglio 1909, pp. 161-183

MOUREY 1912

G. Mourey, *La X^e Exposition Internationale de Venise*, in "L'Art et les Artistes", a. VIII, XV, 89, agosto 1912, pp. 209-228

OJETTI 1912

U. Ojetti, *La decima Esposizione d'Arte a Venezia 1912*, Bergamo 1912

PAOLO TROUBETZKOY 1988

Paolo Troubetzkoy scultore. Verbania, 1866-1938, Intra 1988

PAOLO TROUBETZKOY 1990

Paolo Troubetzkoy 1866-1938, a cura di G. Piantoni e P. Venturoli, catalogo della mostra

(Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio, Palazzo Viani Dugnani, 29 aprile - 29 luglio 1990), Torino 1990

PICA 1904

V. Pica, *I giovani illustratori italiani. Alberto Martini*, in "Emporium", vol. XX, 116, agosto 1904, pp. 137-150

PICA 1905

V. Pica, *Two italian draughtsmen. Alfredo Baruffi and Alberto Martini*, "The Studio", a. XXXIV, 144, marzo 1905, pp. 137-143

PICA 1907

V. Pica, *Un giovane illustratore italiano (Alberto Martini)*, in *Attraverso gli Albi e le Cartelle*, seconda serie, cap. XIV, 1907, p. 167-190

PICA 1908A

V. Pica, *Un illustratore italiano di Edgard Poe*, in "Emporium", vol. XXVII, 160, aprile 1908, pp. 266-280

PICA 1908B

V. Pica, *Un illustratore italiano di Edgar Poe (A. Martini)*, in *Attraverso gli albi e le cartelle*, terza serie, 8^o fascicolo, cap. XXII, [dicembre] 1908, pp. 106-136

PICA 1912

V. Pica, *Alberto Martini*, Bergamo 1912

PICA 1915

V. Pica, *Alberto Martini pastellista e litografo*, in "Emporium", vol. XLI, 244, aprile 1915, pp. 259-272

PICA 1916

V. Pica, *Alberto Martini pastellista e litografo*, in *Attraverso gli Albi e le Cartelle*, terza serie, cap. XXV, pp. 215-246

PICA 1916-1917

V. Pica, *Un ilustrador italiano. Alberto Martini*, in "Museum. Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea", vol. V, 6, 1916-1917, pp. 203-214

PICA 1920

V. Pica, *Attraverso gli albi e le cartelle*, quarta serie, 1920

PICA 1994

V. Pica, *Un'affettuosa stretta di mano. L'epistolario di Vittorio Pica ad Alberto Martini*, a cura di M.

Lorandi con la collaborazione di O. Pinessi,
Monza 1994

PILLO 1912

M. Pilo, *La decima Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia*, in "L'Ateneo Veneto", a. XXXV, II, fasc. 2, settembre-ottobre 1912, pp. 57-104

SIBELIUS 1919

M. Sibelius, *Alfredo Baruffi y Alberto Martini. Decoradores italianos*, in "Augusta. Revista de arte", a. II, vol. 3, 17, ottobre 1919, pp. 176-181

SOIZA REILLY 1909

J. J. Soiza Reilly, *Un gran intérprete italiano de Edgar Poe*, in "Caras y caretas", a. XII, 562, 10 luglio 1909, s.p.

"THE STANDARD" 1914

Reveller in horror. Weird drawings of Poe's stories, in "The Standard", 20 marzo 1914

"THE TATLER" 1914

Poe in pen and ink. A Brilliant Young Italian Artist Illustrates Edgar Allan Poe's "Tales of Mystery and Imagination.", in "The Tatler", 25 marzo 1914, p. 337

TRECCANI 1934

Alberto Martini, in "Enciclopedia italiana", Milano 1934, vol. XXII, p. 443

TROUBETZKOY S.D.

L. Troubetzkoy, *P. Troubetzkoy nel Museo di Pallanza*, Milano s.d.

WILDT 2012

Wildt. L'anima e le forme, a cura di F. Mazzocca e P. Mola, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 28 gennaio - 17 giugno 2012), Cinisello Balsamo 2012.

ZANOTTO 1968

S. Zanotto, *La macabra "belle époque" di Alberto Martini*, in "Comunità", 150, febbraio 1968, 109-115

Esposizioni

VENEZIA 1897

II Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, (Venezia, aprile - ottobre 1897), Venezia 1897

TORINO 1898

Esposizione Nazionale del 1898. Catalogo delle Belle Arti. Catalogo illustrato, (Torino, maggio - ottobre 1898), Torino 1898

MONACO 1898

Münchener Jahres-Ausstellung. Glaspalast, (Monaco, Glaspalast, 8 giugno - [?] 1898), Monaco 1898

LONDRA 1901

Catalogue of the loan exhibition of modern illustration, (Londra, South Kensington, Victoria and Albert Museum, [gennaio] 1901) Londra 1901

VENEZIA 1901

IV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato, (Venezia, aprile - ottobre), C. Venezia 1901

ROMA 1902

Catalogo della I^a Esposizione Internazionale di "Bianco e Nero", (Roma, Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti, aprile - maggio 1902), Roma 1902

VENEZIA 1903

V Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato, (Venezia, aprile - ottobre), Venezia 1903

ST. LOUIS 1904

Official catalogue of exhibitors. Universal exposition, St. Louis, U. S. A. 1904, Department B. Art, (St. Louis, aprile - dicembre 1904), St. Louis 1904

VENEZIA 1909

VIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, (Venezia, 22 aprile - 31 ottobre 1909), Venezia 1909

BRUXELLES 1910

l'Estampe. 4^{me} Salon Annuel, presentazione di V. Pica, (Bruxelles, Musée Moderne, 6 - 30 gennaio 1910), Bruxelles 1910

ROMA 1910

Mostra individuale di Alberto Martini,

presentazione di V. Pica, (18 marzo - [giugno]), Società d'Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma, Roma 1910

VENEZIA 1912

X Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, (Venezia, 23 aprile - 31 ottobre 1912), Venezia 1912

LONDRA 1914

Pen drawings by Alberto Martini, presentazione di V. Pica, (Londra, Goupil & Co, marzo 1914), Londra 1914

MILANO 1919

Mostra individuale di Alberto Martini, (Milano, Galleria Pesaro, gennaio 1919), 1919

MILANO 1920

Mostra individuale di Hans St. Lerche, Alberto Martini, Mario Cavaglieri, presentazione di V. Pica, (Milano, Galleria Pesaro, gennaio 1920), Milano 1920

PARIGI 1925

Alberto Martini. Exposition de peintures, dessins, gravures, théâtre, prefazione di René-Louis Doyon, (Parigi, Galerie d'Art Siot-Decauville, 25 marzo - 11 aprile 1925), Parigi 1925

MILANO 1931

Collezione Vittorio Pica. Esposizione e vendita, (Milano, Casa d'artisti, 4 - 16 marzo 1931), Bergamo 1931

MILANO 1937

Alberto Martini, (Milano, Galleria Dedalo, gennaio 1937), Milano 1937

MILANO 1954

Alberto Martini. Dipinti e disegni inediti, (Milano, Galleria Spotorno, maggio 1954), 1954

BRESCIA 1954

Mostra ciclica di Alberto Martini. Opere dal 1895 ad oggi, (Brescia, Bottega delle arti, 22 novembre - 12 dicembre 1954), 1954

VENEZIA 1956

XXVIII Esposizione Biennale Internazionale d'arte, (Venezia, 16 giugno - 21 ottobre 1956), Venezia 1956

VENEZIA 1962

XXXI Biennale Internazionale d'arte, (Venezia, 16 giugno - 7 ottobre 1962), Venezia 1962

OSTENDA 1967

Europa 1900. Peintures, Dessins, Sculptures, Bijoux, (Ostenda, Musée des Beaux-Arts, 3 giugno - 30 settembre 1967), Bruxelles 1967

ODERZO 1967

Mostra di disegni incisioni pastelli e dipinti di Alberto Martini, a cura di Giuseppe Marchiori, (Oderzo, Palazzo Saccomanni, 30 settembre - 5 novembre 1967), Venezia 1967

TORINO 1969

Il sacro e il profano nell'arte dei Simbolisti, a cura di L. Carluccio, (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, giugno - agosto 1969), Torino 1969

TORONTO 1969

The sacred and profane in Symbolist art, a cura di L. Carluccio, (Toronto, Art Gallery of Ontario, 1 - 26 novembre 1969), Torino 1969

MILANO 1970

Milano 70/70. Un secolo d'arte. I. Dall'unità al 1914, (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 21 maggio - 30 giugno 1970), Milano 1970

MILANO 1978-1979

Alberto Martini simbolista, a cura di M. Lorandi, (Milano, Galleria del Levante, novembre 1978 - febbraio 1979), Milano 1978

MODENA 1979

Alberto Martini, (Modena, Galleria Fone d'Abisso, 20 gennaio - 20 febbraio 1979), Modena 1979

MILANO 1979

Arte e socialità in Italia. Dal realismo al simbolismo 1865-1915, (Milano, Palazzo della Permanente, giugno - settembre 1979), Milano 1979

PARMA 1982

Alberto Martini. Disegni, litografie, dipinti dal 1895 al 1953, a cura di G. Bonini, (Parma, Galleria d'Arte Niccoli, 11 dicembre 1982 - 30 gennaio 1983), Parma 1982

MILANO 1983

Disegni da classici, (Milano, Galleria Annunciata, 7 - 26 maggio 1983), 1983

MILANO 1985-1986

Alberto Martini, a cura di M. Lorandi, (Milano, Palazzo della Permanente, dicembre 1985 - gennaio 1986), Milano 1985

TORRE DE' PASSERI 1989

Alberto Martini e Dante, a cura di C. Gizzi, (Torre de' Passeri, Casa di Dante in Abruzzo, 23 settembre - 30 novembre 1989), Milano 1989

VENEZIA 1989-1990

Adolfo Wildt 1868-1931, a cura di P. Mola, (Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 8 dicembre 1989 - 4 marzo 1990), Milano 1989

DARMSTADT 1990

Adolfo Wildt 1868-1931. Ein italienischer Bildhauer des Symbolismus, a cura di P. Mola, (Darmstadt, Mathildenhöhe, 25 marzo - 17 giugno 1990), Darmstadt 1990

CHIAVARI 1998-1999

Alberto Martini 1876-1954 e il contesto simbolista, (Chiavari, Centro per l'Arte Contemporanea di

Palazzo Rocca, 19 dicembre 1998 - 17 gennaio 1999), Genova [1998]

MILANO/TREVISO 1999

Alberto Martini e il contesto simbolista, (Milano, Galleria Milano, 9 marzo - 11 aprile 1999; Galleria l'Elefante, 24 aprile - 22 maggio 1999), Milano-Treviso 1999

BRESCIA 2000

Adolfo Wildt e i suoi allievi. Fontana, Melotti, Brogginì e gli altri, a cura di E. Pontiggia, (Brescia, Palazzo Martinengo, 23 gennaio - 25 aprile 2000), Milano 2000

FORLÌ 2012

Wildt. L'anima e le forme, a cura di F. Mazzocca e P. Mola, (Forlì, Musei di San Domenico, 28 gennaio - 17 giugno 2012), Cinisello Balsamo 2012



ENGLISH TRANSLATION

Alberto Martini. The journey of an illustrator in Italy and Europe

“A cerebral artist, smitten with symbols, allegories and satirical reveries.”¹ These are the words that Vittorio Pica uses in one of his first pieces dedicated to Alberto Martini to define the characters in the young Italian illustrator’s artistic production, focussing on the aspects that make him intrinsically distinguishable from other Italian and European draftsmen. In 1904, when the Neapolitan critic (one of the greatest art experts active in the country at the time)² published these reflections in the periodical “Emporium,” Martini was already a well known and admired artist, with behind him a large number of exhibitions and commissions in editorial illustration.³ Born in 1876 in Oderzo, in the area of Treviso, and initially trained by his father, the young Alberto did not waste time, swiftly taking up drawing as his favourite manner of expressing the creative impulse, in line with a sensibility towards the graphic medium begun more or less thirty years before in Europe and only later reaching Italy.⁴ In France, Germany and above all England, the interest in drawing – and more generally in illustration – had led to a progressive rediscovery and appreciation of graphic techniques, aided by the growing evolution of large scale printing processes. An interest that prompted drawing to be considered as a form of autonomous representation, no longer subordinate to the major arts but in fact the preferable medium (given its marked features of reproducibility) for the democratisation of art, hoped for (by many) for some time.

From the start, Martini’s attention was focussed on themes and motifs taken from the literary and poetic field, in an open challenge not only of the most noted and ambitious contemporary interpreters but also of the Italian tradition of the illustrated book, well established for centuries. In one way or another, this tendency to interpret literary texts would mark his entire artistic production, even his later activities, through a revival of the graphic cycles that had characterised and distinguished his early works.

Already by 1895, at only eighteen years of age, he had made thirteen illustrations for *Morgante Maggiore* by Luigi Pulci (cat. 1-4). The comic-chivalric poem, that describes the extraordinary adventures of the paladin Orlando, parodying the tradition of the Carolingian cycle, presents Martini with the possibility to get close to an ironic and light-hearted literary source, fully in line with the English graphic revival inspired by the neo-medieval, popularised through the illustrations of Walter Crane, William Morris and Robert Anning

Bell that circulated in Italy over those years.⁵ However, the project was soon cast aside in favour of the mock-heroic poem *La secchia rapita* (cat. 9-11) by Alessandro Tassoni, this time explored more extensively and taken up again after a long time.⁶ A literary choice – leaning towards the mock-epic genre – that had the illustrious precedent of the work of Aubrey Beardsley in *The Rape of the Lock* by Alexander Pope, published in London in 1896 and containing nine illustrations by the English artist.⁷ Martini’s exhibition debut and contact with critics comes early, in 1897. At the second International Venice exhibition, Martini entered the series of fourteen illustrations under the title of *La corte dei miracoli* (cat. 8) drawn between 1896 and 1897.⁸ The characters described in the illustrated tale – grimy, lame, mal-nourished vagabonds – are redolent of the subjects and historical contexts previously encountered by Martini in *Morgante Maggiore* and *La secchia rapita*. However, the epic aspect, typical of the mock-heroic genre, here leaves space for tragic and pathetic sentiment that Martini softens with the almost caricatural grotesque humour that is distinctive in all his works from those years. His creations for *La corte dei miracoli* show a clear and accurate reference to Northern European sixteenth century drawing, whose ideal continuity is underlined by the use of an initialled signature clearly ascribable to Dürer. Always carried out in reduced format, they reference a culture that is not limited to the maestros of the north, but also extends to the seventeenth century French engraver Jacques Callot, some of whose notorious *Gueux* subjects Martini clearly seems to revive in the beggars and tramps that populate his drawings.⁹ Interest in *La corte dei miracoli*, in its irrepressible novelty (at least in Italy), does not take long to reach and cross the national borders: after Venice in 1897 his illustrations are exhibited the following year in Munich, at the Münchener Jahres-Ausstellung,¹⁰ in conjunction with an educational sojourn of “several months”¹¹ that the artist passes in the Bavarian city. In Munich, in those years the epicentre of the most prolific circle of illustrators, his drawings are reviewed and reproduced in the decorative arts publication “Dekorative Kunst,” and seen in relation to the graphic works of Joseph Sattler, one of the most celebrated German illustrators active at the time.¹²

A new cycle entitled *La vita del lavoratore* (which would become *Il poema del lavoro*) (cat. 5-7) appears for the first time at the Turin Fine Arts exhibition running from May to October in 1898,¹³ a series that, demonstrating the success and interest generated, would be shown with some additional works at Venice the next year, and later exhibited in London, Munich and Berlin in 1901.¹⁴

The illustrations for *Il poema del lavoro* display technical characteristics and a graphic *ductus* similar to those adopted in *La corte dei miracoli* but, in this case, the artist chooses to use larger dimensions, in a horizontal setting, giving himself more room for narration. Although there are no definite ties with well-known literary works, the series has its origins in Martini's – undeclared – reading of those years. The drawings should be understood as belonging to a climate of artistic research aimed at highlighting themes and social issues related to employment, which were particularly prolific in Italy from the end of the 1870s.¹⁵ A field of investigation that has noteworthy success above all in illustration into the early years of the twentieth century, all over Europe (one thinks of the series of engravings *Bauernkrieg* by Käthe Kollwitz, or the *Bilder aus der Zeit des Bauernkrieges* collection by the abovementioned Sattler) and that Martini seems still to be adopting fully at the close of the century.

Moreover, the exhibition in Turin, according to Vittorio Pica's later testimony, sanctions the meeting – the start of what would be a long lasting association – between the young illustrator and the Neapolitan critic:

Was it in Turin in the spring of 1898 that Alberto Martini first presented himself to the scrutiny of public and critics? I cannot be absolutely sure, but if I am mistaken it is only by a few months or, at most, a year.¹⁶ What I remember very well is that it was the occasion on which I had the good fortune to make his acquaintance both as an artist and as a person.¹⁷

The first time we find Martini involved in a project explicitly aimed at publishing was the illustration of the *Divine Comedy* by Dante, which the artist later returned to in the 1920s (cat. 36) and the 1940s.¹⁸ The occasion came about as a result of the Concorso Alinari, a competition announced in May 1900¹⁹ and open to Italian artists, with the goal of publishing an illustrated work that could compete with the more illustrious examples of foreign products in the area of illustrated books: such as the famous and highly successful series by Gustave Doré, re-printed – in economical format as well – by the Milanese publisher Sonzogno from 1868, on various occasions.

Vittorio Pica directly points Martini towards the Florentine editor's initiative, and also mentions his name to Alinari along with that of the Neapolitan illustrator Vincenzo La Bella. In the series of drawings destined for Alinari, the artist produces illustrations that are totally different from his previous work. The references to Northern

European graphics that up until then had characterised his work are not so obvious, although still apparent in places. Martini seems to be moving in an autonomous manner, exclusively focussed on the visual interpretation of Dante's poem and openly distancing himself from the model – which was over familiar and cumbersome – of Doré.

International recognition, although already confirmed in previous exhibitions, now earns a new significance: indeed Martini is appointed to represent the artistic expression – in his case conspicuously in drawing – of his own country, in two important reviews in 1904. In April of that year his works appear in the Italian section of figurative arts at the world fair Louisiana Purchase Exposition,²⁰ while in June some drawings from the series *Il poema del lavoro* are displayed at the Italian Exhibition held at the Earl's Court of London, and were the subject of an enthusiastic article that appeared in the daily newspaper "The Times," which considers his illustrations among the most interesting works, alongside the paintings of Giovanni Segantini and Francesco Paolo Michetti, the only other Italian artists worthy of mention.²¹

In the meantime his commitments are growing in number, taking shape not only in exhibitions but also as undertakings tied to precise publishing initiatives. Martini begins to be approached – thanks to direct encouragement from Pica –²² by the more important reviews of the day: besides collaborating regularly with the Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo (the editor of "Emporium" and of the series *Attraverso gli Albi e le Cartelle* directed by Pica), in 1904 he is offered an initial collaboration for the pages of the monthly review "La Lettura," attached to the daily paper "Corriere della Sera," while from 1905 – although in a more sporadic manner – he works for the periodical "Varietas," edited by the publishing house Sonzogno of Milan. Again in this period he designs the cover for the literary monthly "Poesia," founded by Filippo Tommaso Marinetti, who would use it uninterruptedly – in different colours on each occasion – until the close of publication in October 1909.

The involvement of the artist from Treviso is not limited over the course of 1905 to reviews and periodicals, it is now the season in which he begins to produce covers and illustrations for the books of some national publishing houses. His activity in the field is permanently tied to the Libreria Editrice Lombarda, founded that year in Milan by Tommaso Antongini and Arnaldo De Mohr, for which he designs the entire illustrative apparatus for the volume *Le Commedie di Terenzio*,²³ the first job that sees the artist faced with a complex undertaking involving the substance of a whole book, and the covers of the collections of poems *I canti delle*

stagioni by Luigi Orsini, *Le malie del passato* by Giovanni Bertacchi and *Olympia. Volteggi. Salti mortali. Ariette e varietà* by Remigio Zena.²⁴

Chronologically, the last job destined for Antongini is in the setting for the imprint of *Biblioteca fantastica moderna*, that seems to foreshadow, both in subject matter and in compositional choices, the illustrations for Edgar Allan Poe on which Martini – from that very year – is beginning to mull over.²⁵ While until then Martini's work for publishers is confined to the national territory, in 1907 a foreign involvement contributes to marking his production in a significant manner. Invited to London by the editor William Heinemann,²⁶ he designs four illustrations and a cover for the volume *Raw Edges. Studies and Stories of These Days* by the English writer and journalist Perceval Landon, published a year later in 1908.²⁷ They are the illustrations that from a compositional and stylistic point of view come closest to the drawings for Poe. The unorthodox choices, as well as the isolation of the subjects and some descriptive details, make them quite similar to the drawings made for the American writer.

When, in 1905, Martini begins to carry out the first drawings for Poe (cat. 12-20, 22-23),²⁸ the American writer had been known for a good fifty years in Italy: introduced into the country by means of studies and translations into French by Charles Baudelaire, it was welcomed with curiosity and his short stories began to be read, studied and in turn translated into Italian. Awareness of the writer of *Tales* spreads rapidly over the national territory thanks above all to the literary reviews that, although in a specialist manner, open the way to a wider distribution of his works, which is also seen gradually in the popular periodicals. The appeal of the "extraordinary" tales (indeed, from the start these are the best known and appreciated) is not slow to arrive, conditioning – to a greater or lesser extent – the production of the Italian writers of the period.²⁹ A wide consensus that, from the 1880s, extends further, to all bands of the public, thanks to the publication – in Italian translation – of the *Tales* by the Milanese publishing house Sonzogno.

For the generation of readers around the turn of the century Poe still remains – and perhaps for too long – the accursed writer conveyed, emphasised, by Baudelaire, the inquirer into obsessions, the narrator of the deformed, nightmare and death, that so stimulated the collective imagination. Artists – both in Italy and, above all in the rest of Europe – were no strangers to the lure of cursed suggestions and willingly let themselves be caught up in this climate, locating in Poe's narrative and poetical themes a fertile terrain for their figurative research: welcoming the imaginative stimuli that his writing

could give them, in a moment when developments in international art find in the representation of the symbol and idea a cause for special, lyrical research in open opposition to realism.³⁰

It is perhaps not by chance that Poe, among modern writers, is the one most illustrated and visually interpreted. The iconographic success of his *Tales* and *Poems* is due, most of all, to the very characteristics of his works, that lend themselves to a twofold consideration: on the one hand the allusive content of the texts is particularly well adapted to an idealised return to the literary motif, on the other the minute – almost visual – description of elements and characters that populate the stories offers the artist a solid base of hints to work from.

Besides Martini, the works of Poe were illustrated by a multitude of well-known artists: Edouard Manet, Gustave Doré, Odilon Redon, James Ensor, Aubrey Beardsley and Louis Legrand. In different ways and at different times, each took on the American writer's tales and poems, the younger generations confronting themselves with the previous artists. The list could be a good deal longer if taking into account (besides the artists who produced single works of Poe) the illustrated editions conceived by less famous designers, who, from the 1880s, spread through Europe a genuine iconography that was tied, above all, to his *Tales*.

For Martini, the choice of episodes to illustrate corresponds to the titles and quantity in the translations by Baudelaire that appeared in the volumes *Histoires extraordinaires*, *Nouvelles Histoires extraordinaires* and *Histoires grotesques et sérieuses*,³¹ French editions that the artist used for the elaboration of his drawings, preferring them to the Italian versions that were already in circulation. He produced illustrations without following the articulation of the tales to the letter. The greatest number of drawings don't go chronologically beyond 1910, while only seven were carried out after the 1930s: in some cases Martini made more than one illustration of the same tale and in one case he produced a generic illustration, intended as a frontispiece for the whole series. Working characteristics allow us to identify two distinct categories that can be referred to a specific production: indeed, Martini made both large format illustrations – fifty-seven in number – set vertically, and smaller format illustrations – forty-eight in number – most probably intended to be interspersed in the text or at the end of the tales. The illustrations for Poe were all carried out in pen and India ink, adopting different drawing and drafting techniques from one to the next, to suit compositional and figurative necessity. The artist himself clarifies these interpretative requirements

in his autobiography, drafted in several versions from the end of the 1930s:

The pen is the art's scalpel, a tool that is as sharp and tricky as the violin [...]. I worked with the world's thinnest pens, "Made in England," on *piccolo cavallo* paper that I had sent from Germany and that you can no longer get hold of today, with India ink that came from Japan. I sharpened the extremely fragile pen on Indian stone, never enough, and to obtain certain greys I had to turn it over, and if it still wasn't enough, dilute the ink. Depending on the case, my pen was as strong as a burin and as light as a feather...

For the transition from white to black, modelling flesh, veils, velvets, hair, water, clouds, light and fire I used a very fine weaving of traits, that I elaborated with the back of the pen, later stippling and finally retouching with the steel tip. [...] With this passionate technique, I composed the drawings for Poe, Shakespeare, Mallarmé, the erotics and others³²

As he extensively interpreted the *Tales* by the American writer, Martini often seems to move away from the text and go beyond the episode narrated, in search of a figurative synthesis that was aware and sometimes dazzling, but nonetheless finalised to transmitting a particular state of mind triggered during the reading of the tales. A form of free and autonomous interpretation that is often charged with suggestions deriving from contexts – especially figurative – unrelated to Poe's tales, that become instrumental to express his own interpretation of the text, through a process of continual re-semanticisation between different languages.³³ A progress that follows a precise work plan, established by the artist himself when composing his illustrations for Poe, that marks in the text the point of departure of a process aimed at subjectivity and suggestion: "I. *Let./Read*, II. *Ved./Look*, III. *Ferm./Stop*, IV. *Illustr./Illustrate*."³⁴

The diffusion and awareness of these series, launched by Martini in 1905, would only arrive three years later, in 1908, thanks to Pica's direct good office. Indeed, it would be the Neapolitan art critic to act as mindful and staunch promoter, offering the artist opportunities, as much in publishing as exhibitions, to popularize his drawings to a public that was not only Italian, but more widely European. From the publication of the article *Un illustratore italiano di Edgar Poe*, that appeared in "Emporium" in April 1908 and was successively enlarged for the collection of *Attraverso gli albi e le*

cartelle,³⁵ Pica would take advantage of all possible opportunities and all his personal acquaintances to promote their circulation, convinced of Martini's value and still more of the exceptional quality of his drawings for Poe.

Exhibited for the first time at the Venice Biennale in 1909, Martini's illustrations immediately attracted the attention of the international press and were commented on, often at the request of Pica, by the main specialised French, English and German reviews. A process that very soon went beyond national confines, even compensating the limitations imposed by the collective exhibitions that did not always succeed in highlighting – between the multitude of paintings and sculptures – the most refined pencil experimentation. Already the following year, in 1910, thanks again to Pica's help, Martini does indeed obtain a personal show at the 4^{me} Salon Annuel de l'Estampe,³⁶ which opened in January in Brussels. An occasion, devoted exclusively to the techniques of drawing and engraving, where he presented the almost complete collection of his Poe drawings and received gratifying comparisons and associations from the critics, who established concrete links between his work and the illustrations of Felicien Rops and Odilon Redon.

From the Belgian event, the exhibition arrangements of the Poe drawings became increasingly targeted at an overall display of the series rather than an episodic selection of single illustrations. In the same year, a dedicated room at the annual exhibition of the Società d'Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma (in a display reflecting the elements shown previously in Brussels),³⁷ anticipates what would be, four years later, the most significant exposition of his illustrations for Poe, organised in March 1914 at Goupil & Co in London³⁸, the British subsidiary of the more famous Parisian gallery.

While on previous occasions it was the good offices of Pica that brought a successful outcome to exhibition projects, in London events took shape thanks to the editor William Heinemann, admirer of Martini since 1907. Exhibited with a precise setup, specified by the gallery ("Il y a deux lignes de dessins le long de nos murs – les grands dessins en cadres blancs en haut, les petits en cadres noirs dessous"),³⁹ the works for Poe – never so many – won great plaudits from the public, and resulted in an equally noteworthy coverage in the newspapers, who associated the name of Martini with the visionary painter and Romantic William Blake. Defined "Italian pen-and-ink genius" by the daily paper "Newcastle Illustrated Chronicle",⁴⁰ Martini would return to London to exhibit some of his Poe drawings in 1916, on the sidelines of an exhibition organised by the Leicester Gallery, focussed on

Italian satirical illustrations made during the war years.⁴¹

To show his drawings for *Tales*, by now well known and popular, was a choice that transformed into a clear exhibiting strategy, common in years to come. The Poe illustrations appeared both in the personal show at Galleria Pesaro in 1920 and in that organised in Paris in 1925, at the Galerie d'Art Siot-Decauville,⁴² becoming a retrospective of the artist, alongside which he displayed the new productions linked to the activity of pastellist and painter that occupied him from the 1910s.

Martini's European vocation, which began in the very years he worked on and promoted the illustrated cycle for the short stories by Poe, would represent a crucial choice for his entire artistic and human path, culminating in the decision to move to Paris, which came about in 1928. In the area of Montparnasse, Martini would go on with his surrealist research, initiated in total isolation in the early 1920s; a path that found in Poe the seminal episode of a highly personal artistic development, in continual evolution.

¹ V. Pica, *I giovani illustratori italiani. Alberto Martini*, in "Emporium", vol. XX, 116, agosto 1904, p. 150.

² For the activity Vittorio Pica as art critic see D. Lacagnina (ed. by), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità*, Mimesis, Milano Udine 2016; id. (ed. by), *L'officina internazionale di Vittorio Pica. Arte moderna e critica d'arte in Italia (1880-1930)*, Torri del Vento, Palermo 2017; G. Villani, *Un atlante della cultura europea. Vittorio Pica, il metodo e le fonti*, Olschki, Firenze 2018. On the epistolary relations between Alberto Martini and the critic V. Pica, *Un'affettuosa stretta di mano. L'epistolario di Vittorio Pica ad Alberto Martini* by M. Lorandi, Viennepierre, Monza 1994.

³ Fundamental in a reconstruction of Martini's artistic path is M. Lorandi (ed. by), *Alberto Martini*, (Milano, Palazzo della Permanente, dicembre 1985 - gennaio 1986), Electa, Milano 1985.

⁴ With regard to illustration in Italy, for the period in question see G. Bacci, *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figu e, dinamiche culturali e visive*, Olschki, Firenze 2009; P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, La casa Usher, Firenze-Lucca 2020.

⁵ Cfr. G. Pieri, *The Influence of Pre-Raphaelitism on Fin de siècle Italy: Art, Beauty, and Culture*, MHRA, London 2007.

⁶ For an extensive reconstruction of the illustrated cycle see M. Lorandi (ed. by), *Alberto Martini. La seccia rapita di Alessandro Tassoni*, Grafica e arte Bergamo, Bergamo 1988.

⁷ A. Pope, *The Rape of the Lock. An Heroi-comical Poem in Five Cantos. Embroidered with nine drawings by Aubrey Beardsley*, Leonard Smithers, London 1896.

⁸ Cfr. *II Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Illustrated catalogue*, (Venezia, aprile - ottobre 1897), C. Ferrari, Venezia 1897, p. 169, no. 19. The quantity of drawings exhibited, not indicated in the catalogue, is clarified in V. Pica, *I giovani illustratori italiani. Alberto Martini*, cit.,

p. 141.

⁹ Many years later, Martini himself was to declare his interest in Jacques Callot, as part of an interview published in 1945: "When I began that piece of work [*La corte dei miracoli*] I had the good fortune to see some prints by the Bavarian illustrator Sattler and illustrations of the famous 'Gueux' by Callot, which struck me intensely for the coincidence: Sattler for the costume of 'pappafico' that suited my work well, Callot for the picturesque tatters of his beggars and rogues" (G. Balbi, *Un mago del bianco e nero. Alberto Martini*, Editoriale Italiana, Milano 1945, p. 34).

¹⁰ Cfr. *Münchener Jahres-Ausstellung. Glaspalast. Katalog*, (München, Glaspalast, 8 giugno - [?] 1898), Münchener Künstlergenossenschaft, München 1898, p. 118.

¹¹ V. Pica, *I giovani illustratori italiani. Alberto Martini*, cit., p. 141. For the impact of his sojourn in Munich on Martini's drawings see A. Botta, *Influen e monacensi nella grafica di Alberto Martini: il caso de La bocca de la maschera*, "Studi di Memofonte", 14, 2014, pp. 80-100.

¹² *La corte dei miracoli*, in "Dekorative Kunst", a. II, band III, 1898-99, p. 229.

¹³ Cfr. *Esposizione Nazionale del 1898. Catalogo delle Belle Arti. Illustrated catalogue*, (Torino, maggio - ottobre 1898), Tipografia Roux Frassati, Torino 1898, p. 25.

¹⁴ Cfr. *III Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. illustrated catalogue*, (Venezia, aprile - ottobre 1898), C. Ferrari, Venezia 1899, p. 77, n. 68; *Catalogue of the loan exhibition of modern illustration*, (London, South Kensington, Victoria and Albert Museum, [January] 1901), William Clowes and Sons, London 1901, p. 117; *Offizieller Katalog der VIII Internationalen Kunstausstellung. Glaspalast zu München*, (München, Glaspalast, 1 Juni - Oktober 1901), A. Bruckmann's Verlag, München 1901, p. 65, n. 1144.

¹⁵ Cfr. *Arte e socialità in Italia. Dal realismo al simbolismo 1865-1915*, (Milano, Palazzo della Permanente, giugno - settembre 1979), Società per le belle arti ed esposizione permanente, Milano 1979.

¹⁶ In effect, the previous year Martini had already participated in the *II Esposizione Internazionale* in Venice.

¹⁷ V. Pica, [introduction], in *Mostra Alberto Martini*, (Milano, Galleria Scopinich, gennaio 1927), Rizzoli, Milano 1927, pp. 7-8.

¹⁸ In relation to this cycle see C. Gizzi (ed. by), *Alberto Martini e Dante*, (Torre de' Passeri, Casa di Dante in Abruzzo, 23 settembre - 30 novembre 1989), Electa, Milano 1989; P. Bonifacio (ed. by), *Alberto Martini e Dante. E caddi come l'uom che 'l sonno piglia*, (Oderzo, Pinacoteca Civica, 30 ottobre 2004 - 1° maggio 2005), Canova, Treviso 2004.

¹⁹ Regarding the competition see C. Cresti, F. Solmi (ed. by), ... *E nell'idolo suo si trasmutava. La Divina Commedia novamente illustrata da artisti italiani*, (Bologna, Galleria d'arte moderna, settembre - ottobre), Grafis, Bologna 1979.

²⁰ Cfr. *Official catalogue of exhibitors. Universal exposition, St. Louis, U. S. A. 1904*, Department B. Art, exhibition catalogue, The Official Catalogue Company, St. Louis, 1904, p. 256, nn. 244-247.

²¹ *Italian art at Earl's Court*, "The Times", 8 June 1904, p. 3.

²² Indeed, in his article for "Emporium" in 1904, he complained: "Alberto Martini, a twenty-seven-year-old from Treviso, who, although he has exhibited in four international shows in Venice, the Turin fine arts exhibition in 1898 and the black and white exhibition in Rome in 1902 a not insignificant number of drawings of noted interest and

particular attraction for the imaginative subtlety of notion, knowing ingenuity of composition, firm confidence of hand and, above all, for the decorative grace of masses, shadows and minute details, revealing a rare approach to adorning the printed page, has so far found only one Italian publisher, whom, following my friendly advice, has approached him: Alinari of Florence. What better proof is there of the sluggish and dismissive complacency of those who, in Italy, out of professional duty and business interest handle book and newspaper illustration?" (V. Pica, *I giovani illustratori italiani*. Alberto Martini, cit., p. 140).

²³ P. Terenzio Afro, *Le Commedie di Terenzio*, Italian version by Umberto Limentani, masks by A. Martini, Libreria Editrice Lombarda, Milano [1905].

²⁴ L. Orsini, *I canti delle stagioni*, Libreria Editrice Lombarda, Milano [1905]; G. Bertacchi, *Le malie del passato*, Libreria Editrice Lombarda, Milano [1905]; R. Zena [G. Invrea], *Olympia. Volteggi. Salti mortali. Ariette e varietà*, Libreria Editrice Lombarda, Milano [1905].

²⁵ Only two volumes were published in the series: L. Antonelli, *L'Orang-Utang*, Libreria Editrice Lombarda, Milano [1906]; R. L. Stevenson, *La strana avventura del dottor Jekyll*, translation by A. Nichel, Libreria Editrice Lombarda, Milano [1906].

²⁶ The meeting with the editor and consequent sojourn in London are recalled in the pages of his autobiography *Vita d'artista*: "I was invited to London by William Heinemann, then the most important editor in the world. [...] I did not stay long in London, as my unquenchable Latin sacred fire would not be adjusted like a paraffin lamp by the cold, staid English control. I said no to fortune and returned happily to gay and spiritual Paris, where I spent my earnings well, and then returned almost penniless to Milan (it is very easy to return penniless from Paris!). I confessed to my esteemed Italian critic, Vittorio Pica, that I didn't feel I could become English, giving up my complete creative freedom for sterling, and finally I returned to my poetical Treviso, to draw for *Poe* and *La Secchia rapita*" (A. Martini, *Londra 1907*, in Id., *Vita d'artista*; riprodotto in M. Lorandi, *Disciplina e Trasfigura azione. Alberto Martini e il Teatro*, [Milano, Museo Teatrale alla Scala, 28 febbraio - 28 marzo 1992], Selis, Milano 1992, p.130).

²⁷ P. Landon, *Raw Edges. Studies and Stories of These Days*, William Heinemann, London 1908.

²⁸ For the reconstruction and study of the illustrated study see M. Lorandi (ed. by), *Alberto Martini illustratore di Edgar Allan Poe*, F. M. Ricci, Milano 1984; A. Botta, *Illustrazioni incredibili. Alberto Martini e i racconti di Edgar Allan Poe*, "Biblioteca Passaré. Studi di arte contemporanea e arti primarie", Quodlibet, Macerata 2017.

²⁹ Cfr. S. Rossi, *E. A. Poe e la Scapigliatura lombarda*, in

"Studi americani", 5, 1959, pp. 119-139; C. Apollonio, *La presenza di E. A. Poe in alcuni scapigliati lombardi*, in "Ottol' Novecento", a. V, 1, gennaio-febbraio 1981, pp. 107-143; C. Melani, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze University Press, Firenze 2006.

³⁰ On the graphical success of the works of Poe see I. Conzen-Meairs, *Edgar Allen Poe Und Die Bildende Kunst Des Symbolismus*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1989; B. R. Pollin, *Images of Poe's works. A comprehensive descriptive catalogue of illustrations*, Greenwood press, New York- Westport-London 1989.

³¹ E. Poe, *Histoires extraordinaires*, traduction de Charles Baudelaire, nouvelle édition, Michel Lévy Frères, Paris 1875; id., *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction de Charles Baudelaire, nouvelle édition, Michel Lévy Frères, Paris 1875; id., *Histoires grotesques et sérieuses*, traduites par Charles Baudelaire, nouvelle édition, Michel Lévy Frères, Paris 1871.

³² A. Martini, *L'eterna corte dei miracoli*, in Id., *Vita d'artista*; riprodotto in M. Lorandi, *Disciplina e Trasfigura azione. Alberto Martini e il Teatro*, cit., p. 131.

³³ In the context of this precise cycle of illustrations, the study of visual sources is abundantly covered in A. Botta, *Illustrazioni incredibili. Alberto Martini e i racconti di Edgar Allan Poe*, cit.

³⁴ Martini's note, referring to the period 1908-1909, can be found in M. Lorandi (ed. by), *Alberto Martini illustratore di Edgar Allan Poe*, cit., p. 75.

³⁵ V. Pica, *Un illustratore italiano di Edgard Poe*, in "Emporium", XXVII, 160, aprile 1908, pp. 266-280; id., *Un illustratore italiano di Edgar Poe (A. Martini)*, in *Attraverso gli albi e le cartelle*, terza serie, 8° fascicolo, cap. XXII, [dicembre] 1908, pp. 106-136.

³⁶ *l'Estampe. 4^{me} Salon Annuel*, (Bruxelles, Musée Moderne, 6 - 30 gennaio 1910), Bruxelles 1910, pp. 67-71.

³⁷ *Mostra individuale di Alberto Martini*, exhibition catalogue, Società d'Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma, Roma 1910.

³⁸ *Pen drawings by Alberto Martini*, (London, Goupil & Co, March 1914), London 1914.

³⁹ Letter form the Goupil gallery to A. Martini, 28 February 1914, Oderzo, Fondazione Oderzo Cultura, Archivio Alberto Martini, 1.1.1.80.

⁴⁰ *Italian Pen-and-Ink Genius*, in "Newcastle Illustrated Chronicle", 20 March 1914.

⁴¹ *Italian Artists and the War*, (London, Leicester Gallery, June-July 1916), London 1916.

⁴² *Mostra individuale di Hans St. Lerche, Alberto Martini, Mario Cavaglieri*, (Milano, Galleria Pesaro, gennaio 1920), Milano 1920; *Alberto Martini. Exposition de peintures, dessins, gravures, théâtre*, (Paris, Galerie d'Art Siot-Decauville, 25 mars - 11 avril 1925), Paris 1925.

1. *Tondo with Crab and Boot, Canto XX* 1895

China pen on paper, 170 x 142 mm

Signed in pen lower centre, with the monogram: *AM* and outside the tondo lower right: *ALBERTO / MARTINI / DISEGNO A PENNA / ORIGINALE / PER / IL MORGANTE MAGGIORE / DI / PULCI / 1895*; titled in pen lower left: *CANTO XX*^o; signed in pencil lower centre: *ALB.MARTINI*

On the back of the support, label: *XXVIII Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia 1956 e Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, esposizione Alberto Martini*

Provenance: Italy, private collection

Exhibitions: VENICE 1956, room II, no. 62; MILAN 1985-1986, no. 6 (ill.); CHIAVARI 1998-1999, p. 11 (ill.); MILAN/TREVISO 1999, no. 5.

2. *Tondo with Ape and Boot, Canto IX*

1895

China pen on paper, 169 x 145 mm

Signed in pen lower centre, with monogram: *AM* and outside the tondo lower right: *ALBERTO / MARTINI / DISEGNO A PENNA / ORIGINALE / PER / IL MORGANTE MAGGIORE / DI / PULCI / 1895*; titled in pen lower left: *CANTO IX*^o

[this work is framed with the above drawing; for information regarding the back of the work see above notes]

Provenance: Italy, private collection

Exhibitions: VENICE 1956, room II, no. 61; MILAN 1985-1986, no. 6; CHIAVARI 1998-1999; MILAN/TREVISO 1999, no. 5.

3. *Canto XIX (study)*

1895

Pencil on paper, 180 x 250 mm

Titled in pencil in the centre: *CANTO XIX ARGOMENTO*

Provenance: Italy, private collection

4. *Canto XIX*

1895

China pen on paper, 228 x 278 mm

Signed and dated in pen lower right: *A. Martini 1895*; signed, titled and dated lower centre: *ALBERTO MARTINI. DISEGNO A PENNA ORIGINALE PER IL MORGANTE MAGGIORE DI PULCI. 1895*; written in pencil lower right: *canto XIX*^o

On the back, written in pencil: *MORGANTE MAGGIORE / 900/13 / 21X13 / 1895 / Argomento Canto XIX*^o

Provenance: Italy, private collection

At the age of eighteen Alberto Martini received his first illustrating job, to accompany the text of *Morgante (Maggiore)* by Luigi Pulci. From that moment on his interest in literature would represent a constant throughout his artistic career. The drawings shown here belong to a series of illustrations drawn by Martini in 1895, which he put aside that same year to take on a new series of illustrations, to accompany *The War of the Bucket (La Secchia rapita)* by Alessandro Tassoni. The mock-heroic poem *Morgante*, that describes the unusual adventures of the paladin Orlando, parodying the Carolingian cycle tradition, offered Martini the possibility of working on a literary source that was ironic and light-hearted, suiting his artistic temperament. Although young, Martini was already capable of mastering fully the graphic medium and skilfully realising arranged illustrations, in line with the neo-medieval taste in vogue in Europe for some time. A graphic and compositional expertise formed through an ample and documented familiarity with authors, not only ascribable to the more illustrious protagonists of modern illustration (consider Walter Crane, William Morris, Robert Anning Bell and Aubrey Beardsley) but also the master engravers of the European *cinquecento*, attentively studied during his years of training

5. *The Emigrants' Song*

1897

China pen on paper, affixed to paper support, 154 x 340 mm

Signed and dated in pen lower right: *AMARTINI.97*; signed, dated and inscribed on the support, lower left to right, in pen: *ALBERTO MARTINI 1897. | IL CANTO DEGLI EMIGRANTI | IL POEMA DEL LAVORO*

On the back of the support, label: *Arte e Socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano e Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, esposizione Alberto Martini.*

Provenance: Milan, Bogoncelli collection; Falcon Trading; Italy, private collection

Exhibitions: TURIN 1898, room C, no. 103 (series of drawings); LONDON 1901, no. 1273; ROME 1902, room O, no. 1208; [MILAN 1919, nos. 110-111]; MILAN 1979, no. 96 (ill.); MILAN 1985-1986, no. 13 (ill.).

Bibliography: PICA 1904, pp. 141,144; MILANI 1944, s.p. (ill.).

6. *The Apostle*

1897

China pen on paper, affixed to paper support, 130 x

300 mm

Signed in monogram lower right: *AM*; signed, dated and inscribed on the support, lower left to right, in pen: "ALBERTO MARTINI 1897 | *LAPOSTOLO* | "IL POEMA DEL LAVORO"

Provenance: Milan, Bogoncelli collection; Italy, private collection

Exhibitions: TURIN 1898, room C, no. 103 (series of drawings); LONDON 1901, no. 1274; ROME 1902, room O, no. 1206; [MILAN 1919, nos. 110-111].

Bibliography: PICA 1904, pp. 141,144; MILANI 1944, s.p. (ill.).

7. *The Holy Thorns*

1897

China pen on paper, affixed to paper support, 158 x 345 mm

Signed and dated lower right on title block: *AMartini 97*; signed, dated and inscribed on the support, lower left to right, in pen: "ALBERTO MARTINI. 1897. | *LE SPINE SANTE* | "IL POEMA DEL LAVORO"

On the back of the support, label: *Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, esposizione Alberto Martini*

Provenance: Milan, Bogoncelli collection; Italy, private collection

Exhibitions: TURIN 1898, room C, no. 108 (series of drawings), s.p. (ill.); LONDON 1901, no. 1275; ROME 1902, room O, no. 1207; ST. LOUIS 1904, Italian section, no. 246; [MILAN 1919, nos. 110-111]; MILAN 1895-1986, no. 12 (ill.).

Bibliography: PICA 1904, pp. 141,144; MILANI 1944, s.p. (ill.).

Alongside the series of drawings inspired by literary works, in his early years of activity, Martini also carried out illustrations with a freer and more autonomous content, focussed on social themes tied above all to working life in the fields. Initially defined by Martini with the title *The Labourer's Life* (*La vita del lavoratore*), the graphic series of *The Labour Poem* (*Poema del lavoro*) engaged him between 1896 and 1898. A period in which he was simultaneously involved in producing illustrations to accompany the text of *The War of the Bucket* by Alessandro Tassoni (cat. 9-11) and also continuing his *Court of Miracles* (*Corte dei miracoli*) series (cat. 8), stylistically similar to the series in question. It was a period of great productivity for Martini, which translated in just a few years into a success that went beyond the confines of Italy, above all determined by the positive reception of these illustrations in the European exhibitive context. Certainly familiar with the idealistic and social debates going on in the final quarter of the century in Italy, Martini shows his labourers as from another time, sharing in a collective suffering, pervaded by

a melancholy and nostalgic feeling towards their existence. The field labourers' song at dusk is thus turned into a sombre celebration of the dying day, intended to ward off uncertainties and fears for the future. In *The Holy Thorns*, on the other hand, the woodsmen's dedication and working sacrifice are ideally compared by Martini to the suffering of Christ, who breaks into the middle of the drawing like a redeeming and providential vision. A reference to Christian religiosity that returns in the work entitled *The Apostle*, in which the rendering of the figures is the closest to the contemporary works for *The Court of Miracles*. The three drawings, dated 1897, all belong to the same primordial nucleus of the series. A group of illustrations that Vittorio Pica, in 1904, recalled as belonging to the series "exhibited in 1898 in Turin and then in 1902 in Rome, [...] now partly in Saint-Louis."

8. *The Philosopher*

1897

China pen and ink on paper, 131 x 88 mm, affixed to paper support, 210 x 175 mm

Signed with a monogram and dated lower centre: *18 AM 97*

On the back, label: *Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, esposizione Alberto Martini*

Provenance: Milano, collezione Bogoncelli; Italy, private collection

Exhibitions: VENICE 1897, room M, no. 19; MUNICH 1898, no. 1381a; ROME 1902, no. 1209; [MILAN 1937]; [VENICE 1956, nos. 26-28]; MILAN 1985-1986, no. 14.

Bibliography: PICA 1904, (large format fig.); PICA 1905, p. 142 (ill.); PICA 1907, p. 183 (ill.); SIBELIUS 1919, p. 181 (ill.); TRECCANI 1934, (ill.); MILANI 1944, s.p. (ill.).

This drawing belongs to the series *La corte dei miracoli*, undertaken by Martini in 1896 and continued in the following year. Exhibited for the first time in Venice in 1897 with another thirteen drawings from the same series, *The Philosopher* represents perhaps the high point of the whole cycle and one of the most indicative works of his early production. The drawings for *La corte dei miracoli*, depicting grubby, underfed vagabonds, were born of Martini's reflection on European illustration. Indeed, the artist seems to be evoking the sixteenth century tradition of Northern Europe, emphasised by the use of a monogrammed signature with an obvious nod to Dürer. A game of references that holds a parallel with seventeenth century France in the form of an author like Jacques Callot, from whose notorious *Gueux* Martini clearly takes inspiration. Perhaps influenced by the novels of Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* and *Les Misérables*,

Martini would tend to make use of his own personal experiences in his drawings, some episodes of his youth. In his autobiography “Vita d’artista,” written at the end of the 1930s, he would comment on these drawings: “Rain or shine, chill or heatwave, from dawn to dusk a beggar sat on a sack of rags that stuck out here and there. He had one bandaged eye and over the other, which was half closed, sat the moth-eaten brim of a hat, stained black with old filth, but I knew he could see perfectly well. [...] His clothes were reduced to rags, so grimy and stinking that you wouldn’t have touched them. Beside him was a poor dog, often trembling from enforced immobility [...]. He was sitting in a dignified manner on a strange cushion made of waxed cloth, next to a small child so bundled up in rags that it looked ill. [...] From the window of my studio I often observed the beggar, the dog and the miserable child, a strange family that inspired my drawings for *La corte dei miracoli*.”

9. *Troops Crossing*

1896

China pen on paper, affixed on paper support, 167 x 58 mm

Signed and dated in pen lower left: *MARTINI / 1896*

On the back of the support, label: *Galleria Fonte d’Abisso Edizioni, Modena e Galleria Milano, Milano*

Provenance: Italy, private collection

Exhibitions: [VENICE 1901, room U, no. 20 (pen drawings)]; [VENICE 1903, room H, no. 35 (mock-heroic drawings)]; MODENA 1979; CHIAVARI 1998-1999, p. 12 (ill.); MILAN/TREVISIO 1999, no. 7

Bibliography: LORANDI 1988

10. *Canto IX, Triptych*

1899

China pen on paper, 170 x 146, affixed on support paper, 322 x 244 mm

Signed in pen lower centre, with the monogram: *AM*;

Dated in pencil on the support, lower right; 1899; inscription in pencil lower right: *C. IX / St. 23. and foll.*

Provenance: Italy, private collection

Exhibitions: [VENICE 1901, room U, no. 20 (pen drawings)]; [VENICE 1903, room H, no. 35 (mock-heroic drawings)].

Bibliography: PICA 1904, p. 145 (ill.); PICA 1907, p. 179 (ill.); BELLOLI 1954, p. 10; LORANDI 1988.

11. *Military Supplies*

1903

China pen on paper, 162 x 132, affixed on paper support, 320 x 244 mm

Signed and dated top right, with initial: *A 1903*; title in pen lower centre: *Le salmerie*; on the support, inscription in pencil lower right; *Finale C. VI° s. 29*

On the back, inscription in pencil: *inedito*

Provenance: Italy, private collection

Bibliography: LORANDI 1988.

The War of the Bucket (La secchia rapita) by Alessandro Tassoni (as well as the tales of Edgar Allan Poe and the *Divine Comedy* by Dante) is among the texts that most attracted the attention of the young artist, passionate about literature. The commission for the mock-heroic poem by Tassoni, undertaken in 1895 and lasting until 1903, would see Martini create approximately two hundred and fifty drawings in total (a calculation that includes both the definitive illustrations and preparatory sketches). In line with the historical contextualization researched at the same time for the illustrations for *Morgante* by Luigi Pulci and for the series of *The Court of Miracles (Corte dei miracoli)*, Martini rendered the image of a biting and mocking Middle Ages, populated by dog-faced soldiers, farmers and knights, highly coherent with Tassoni’s text. In his drawings, Martini seems to take reference from a precise graphic culture, not just from the illustrated reviews of the time but particularly thanks to an educational trip to Germany in 1898. That very year Martini spent several months in Munich, where he entered into contact with the prolific circle of illustrators active in the city, led by artists such as Josef Sattler, Julius Diez and Otto Seitz. Martini developed his illustrations with a compositional sensibility that went beyond the possible German encroachments (in particular from Sattler), implementing stylistic choices that were by now fully mature and autonomous. A freedom that is quite apparent in the illustration for Canto IX, in which Martini breaks with the fixity and schematism of traditional illustration, experimenting the narrative potentials offered by the composition of a triptych.

12. *Hop-Frog*

1906

Pen and India ink on paper, 354 x 253 mm

Signed and dated in pen lower right: *ALBERTO. MARTINI. 1906* and in pencil lower down: *1906 / Alberto / Martini*; title in pen lower centre: *HOP-FROG*

Provenance: Saronno, Tischer collection; Rome, private collection

Exhibitions: [BRUSSELS 1910, no. 334]; [ROME 1910, room T, no. 42]; [LONDON 1914, no. 55]; [MILAN 1920, no. 352]; [PARIS 1925]; BRESCIA 1954, no. 19; VENICE 1956, room II, no. 92, fig. I; OSTEND 1967, no.

153; ODERZO 1967, no. 45; TORRE DE' PASSERI 1989, no. 13.

Bibliography: ZANOTTO 1968, p. 111 (ill.); LORANDI 1984, pp. 103 (fig.), 210; BOTTA 2017, no. 29 (ill.).

A subject particularly dear to Martini, he used more plates for the tale of *Hop-Frog* than for any other episode of Poe. An entirely autonomous choice (he normally limited himself to two drawings) that shows how much the tale stimulated his imagination to go beyond what he himself had planned. The first drawing, made in 1905 (not shown here), led on to two further large format illustrations (besides this one, cat. 13) and then a smaller version (cat. 14), drawn in 1906 and 1907. The tale, among Poe's most famous and interpreted a few years before by the painter James Ensor, tells the story of court midget Hop-Frog and the vengeance he took against his own king and his ministers during a masked ball. Object of continual mockery, Hop Frog devises a stratagem to get his own back: after dressing them up as apes and chaining them up, he raises them to the ceiling in the middle of the room and sets fire to them. In the drawing Martini depicts the now charred bodies of the king and ministers hanging from the chain in which they were trapped. In the foreground, on the left, a masked female figure has fainted in a chair. To the side, a comic mask is lying on an elegant small table, probably left by a fleeing guest.

Such a large number of illustrations – dedicated to a single tale and bearing the same title – makes identifying the drawings difficult in the context of historical exhibitions, so they are indicated hypothetically.

13. *Hop-Frog*

1907

Indian ink on paper, 353 x 253 mm

Signed and dated in pen lower right: ALBERTO. MARTINI. 1907. and in pencil lower down: *Alberto Martini 1907*; title in pen lower centre: *HOP-FROG / E-A-PÖE*

Provenance: Rome, private collection

Exhibitions: [BRUSSELS 1910, no. 334]; [ROME 1910, room T, no. 42]; [LONDON 1914, no. 55]; [MILAN 1920, no. 352]; [PARIS 1925]; BRESCIA 1954, no. 20; ODERZO 1967, no. 47; MILAN 1983, no. 11; TORRE DE' PASSERI 1989, no. 12.

Bibliography: LORANDI 1984, pp. 105 (fig.), 210; BOTTA 2017, no. 81 (ill.).

Martini, in this later illustration for *Hop-Frog*, focuses his attention directly on the dwarf, protagonist of the tale. His physiognomy follows the descriptions given

by Poe, who highlights the prominent stomach and congenital protuberance on his head, as he does the bandy legs that mean the Hop-Frog is incapable of walking like other human beings. Shown isolated within the composition, the midget Hop-Frog – offended and wanting revenge – stands out from the unbroken background, aiming his penetrating gaze directly at the observer. Only the detail of the hooked chains and cords, located at the base of the drawing, link it with the tale's complex narrative.

As in the case above, such a large number of illustrations dedicated to the tale of *Hop-Frog* makes identifying the drawings precisely difficult in the context of historical exhibitions, so they are indicated hypothetically.

14. *Hop-Frog*

1907

Pen and India ink on paper, 251 x 180 mm

Signed in pen lower centre: A. MARTINI.; title in pen lower centre: *HOP-FROG*

Dated on the back in pencil: 1907; stamped: *Galleria d'Arte Spotorno Milano*

Provenance: Saronno, Tischer collection; Rome, private collection

Exhibitions: BRUSSELS 1910, no. 463; ROME 1910, room T, no. 58; LONDON 1914, no. 56; [PARIS 1925]; MILAN 1954; VENICE 1956, room II, no. 93.

Bibliography: LORANDI 1984, p. 210 (ill.); BOTTA 2017, no. 81 (ill.).

The figure of *Hop-Frog* assumes the role of protagonist in the picture imagined as the finale of the chapter. This "minor" illustration of the tale, intended to be placed at the end of the story (in a hypothetical illustrated publication of the tales of Poe), shows with precision the passage in the text in which Poe describes the king and his seven ministers disguised as apes, just before they are chained up. Martini is very careful to render the text without falling into contradiction. Indeed, although there are six and not eight apes in the drawing – unlike in the story – the close observer can see two masks (one at the feet of the ape with the mirror and the other held by an ape in the background) that have yet to be put on by two characters that do not appear in the scene.

15. *The Genesis of a Poem/The Raven*

1907

Pen and India ink on paper, 355 x 253 mm

Signed in pen lower right: A. MARTINI.; title in

pen lower centre: *LA GENÈSE D'UN POÈME / LE CORBEAU*

On the back, dated in pencil: 1907.

Provenance: Rome, private collection

Exhibitions: BRUSSELS 1910, no. 484; ROME 1910, room T, no. 38; LONDON 1914, no. 5; MILAN 1920, no. 324; [PARIS 1925]; BRESCIA 1954, no. 16; TURIN 1969, no. 347, p. 299 (ill.); TORONTO 1969, no. 320, p. 277 (ill.); TORRE DE' PASSERI 1989, no. 10.

Bibliography: PICA 1908A, pp. 270 (ill.), 278; PICA 1908B, pp. 123 (ill.), 130; LORANDI 1984, pp. 91 (fig.), 205; BOTTA 2017, no. 55 (ill.).

When taking on the illustration of the works of Poe Martini relied not so much on Italian versions of the text but on the French translations by Charles Baudelaire, already published in France in the 1840s. Indeed, the figure *La genèse d'un poème* recalls the title attributed by Baudelaire to the essay *The Philosophy of Composition* by Poe, published by the French writer together with the translation of the famous poem *The Raven*. The theme of the raven, previously interpreted by Gustave Doré and Édouard Manet in two cycles that were fundamental to the success of the American author, finds in Martini an interpretation that is equally attentive to externalizing the peculiar characters of the famous poem. The concept of the drawing, which shows a raven beating its open wings against the shutters of a window, takes its inspiration from a particular passage in the poem:

'Back into the chamber turning, all my soul within me burning,

Soon again I heard a tapping somewhat louder than before.

"Surely," said I, "surely that is something at my window lattice;" lines in the poem that become for Martini the cue to imagine the action going on outside the room.

16. *The Domain of Arnheim*

1907

Pen and India ink on paper, 360 x 255 mm

Signed in pen lower right: A. MARTINI; title in pen lower centre: *LE DOMAINE D'ARNHEIM*

On the back, dated in pencil: 1907.

Provenance: Italy, private collection

Exhibitions: BRUSSELS 1910, no. 481; ROMA 1910, room T, no. 19; LONDON 1914, no. 37; MILAN 1920, no. 348; [PARIS 1925]; MILAN 1970, no. 508, p. 150 (ill.); PARMA 1982, no. 5.

Bibliography: PICA 1908B, p. 126 (ill.); LORANDI 1984, pp. 143 (fig.), 237; BOTTA 2017, no. 52 (ill.).

In the drawing for the short story *The Domain of Arnheim* Martini translates the atmosphere of hovering

expectation evoked in Poe's text, in which he narrates the existence of a marvellous landscape garden, far from the city. An isolated and enchanted place that can only be reached by following a stretch of sea and then a river deep in a rocky gorge: the traveller leaves the vessel that has brought him thus far to board a light canoe of ivory decorated inside and out with arabesques of a vivid scarlet. The canoe's bow and stern rise high out of the water into sharp tips, taking the shape of an irregular sickle moon. It lies in the bay with the proud grace of a swan. In describing the boat, Martini's imagination yields to the biographical and spatial suggestions dear to him, transforming Poe's "canoe" into a typical Venetian gondola. He was fascinated by Venice (not far from Treviso, where he lived) and in those very years turned the fascination into a series of drawings dedicated to the city and its lagoonal context. Following Poe's descriptions, Martini's boat, enchanted and needing no oarsman, turned slowly on itself until the prow pointed towards the sun.

17. *The Pit and the Pendulum*

1907

Pen and India ink on paper, 256 x 182 mm

Signed in pen lower right: A. MARTINI; title in pen lower centre: *LE / PUITTS / ET / LE / PENDULE*

On the back, dated in pencil: 1907; stamped: *Galleria d'Arte Spotorno Milano*

Provenance: Saronno, Tischer collection; Rome, private collection

Exhibitions: ROME 1910, room T, no. 87; LONDON 1914, no. 46; [PARIS 1925]; MILAN 1954.

Bibliography: LORANDI 1984, p. 220 (ill.); BOTTA 2017, no. 80 (ill.).

For the episode of *The Pit and the Pendulum*, Martini chooses to concentrate on the figure of the inquisitor who imposes the death sentence on the hapless protagonist of the tale. Playing on the contrast between the white of the paper and the black of the India ink, at the centre of the drawing's composition is the figure of the hooded judge surrounded by a series of imaginary instruments of torture. True to his proverbial irony, Martini does not fail to introduce an element of sarcasm into the drawing: the spectral inquisitor – almost jokingly – is holding and swinging a miniature version of a pendulum, the terrible torture to which the story's unfortunate protagonist was subjected.

18. *The Murders in the Rue Morgue*

1908

Pen and India ink on paper, 355 x 252 mm

Signed in pen lower right: ALBERTO. MARTINI and below in pencil: *Alb. Martini*; title in pen lower centre: *DOUBLE ASSASSINAT DANS LA RUE MORGUE / EDGAR ALLAN POE*

On the back, dated in pencil: 1908

Provenance: Rome, private collection

Exhibitions: LONDON 1914, no. 72; MILAN 1920, no. 326; [PARIS 1925]; VENICE 1956, room II, no. 87; VENICE 1962, no. 37 (Sezione Grafica Simbolista Italiana); TORRE DE' PASSERI 1989, no. 17.

Bibliography: PICA 1908B, (large format fig.); SOIZA REILLY 1909, s.p. (ill.); "THE STANDARD" 1914; LORANDI 1984, pp. 157 (fig.), 245; BOTTA 2017, no. 2 (ill.).

The short story *The Murders in the Rue Morgue*, among the most significant of Poe's works in the field of detective stories, describes the events that lead the detective Auguste Dupin to solve an apparently insoluble case, that occurred inside a dwelling in Rue Morgue, Paris. An orang-utan from Borneo, escaped from a Maltese ship, is responsible for a double murder, carried out on two women: the older, Madame L'Espanaye, has had her throat cut with a barber's razor and the younger woman, her daughter Camille, has been barbarously strangled. Martini's invention places the figure of the orang-utan with his back to the observer, horribly oversized, to the point of occupying most of the space in the illustration. The foreshortening created by the orang-utan's shape places the drawing in a precise moment of the narration: the animal, after killing the older woman (evoked at bottom left, by the presence of her feet) and having thrown himself at Camille and strangling her, is preparing to hide the bodies, throwing Madame L'Espanaye out of the window and hiding her daughter in the chimney. Martini's care in visually rendering the story, even accessories, is obvious in the details of his drawing, some of which are very small. For example, the marks on the neck of the young girl, faithfully following Poe's words as they describe how the orang-utan sank its fingers into her throat until she was dead.

19. *The Murders in the Rue Morgue*

1908

Pen and India ink on paper, 251 x 182 mm

Signed in pen lower centre: *A / MARTINI*; title in pen lower centre: *DOUBLE / ASSASSINAT / DANS LA RUE MORGUE*

On the back, date in pencil: 1908; stamped: *Galleria d'Arte Spotorno Milano*

Provenance: Rome, private collection

Exhibitions: BRUSSELS 1910, no. 449; ROME 1910, room T, no. 60; LONDON 1914, no. 108; [PARIS 1925]; MILAN 1954.

Bibliography: LORANDI 1984, pp. 245 (ill.); BOTTA 2017, no. 59 (ill.).

The second illustration for *The Murders in the Rue Morgue*, smaller than the previous and intended for the end of a hypothetical publication of the short story, also depicts the orang-utan from Borneo, guilty of the brutal murders in the Parisian apartment in Rue Morgue. Martini shows the animal as it flees, still carrying the sharp razor with which he had cut the throat of the ill-fated Madame L'Espanaye. The orang-utan's violent aspect is emphasized by the sinister presence of a spirit – Martini's addition, not present in the book – who rides the orang-utan, clinging to its shoulders.

20. *Some Words with a Mummy* (study)

1908

Pencil on paper, 123 x 103 mm

Signed in pencil lower right: *A Martini*; title lower centre: *Discussion avec une momie*; inscription in pencil top right: *POE*

Provenance: Rome, private collection

When he produced his illustrations to accompany the works of Poe Martini followed a precise working programme. This drawing, in small format and with a more cursive execution than the others, shows the phase that comes before the final production and finalization of his illustrations. Indeed, *Some Words with a Mummy* is an idea for an illustration for the homonymous story that remained as a study, fixed on paper but never brought to completion. Sticking to Poe's tale, Martini takes a somewhat ironic passage from the text in which the mummy, revived from a thousand year sleep and freed from the bandages that were initially wrapped around him, is dressed in common contemporary clothes – a white burlap overcoat, a hat, leather boots, yellow calf leather gloves, a monocle, a pair of sideburns and a cravat) awkwardly large for his small frame.

21. ADOLFO WILDT

Milan 1868 – 1931

Death

1913

Bronze, 27 x 14 x 14, on marble base, height: 2 cm

Signed on right side: "A. WILDT"

Provenance: Italy, private collection

Exhibitions: VENICE 1989-1990, no. 16; DARMSTADT 1990, p. 138 ill., p. 139; BRESCIA 2000, nos. 13-14; FORLÌ 2012, cat. 12, pp. 162-163

Bibliography: Paola Mola, in ADOLFO WILDT 1989, p. 168 no. 16; MOLA 1995, pp. 153-155; E. Pontiggia, L. Giudici, in ADOLFO WILDT 2000, pp. 62-63, 174, nos. 13-14

This work is part of a diptych with another bronze of similar dimensions, *Life*, that can be dated to 1913 on the basis of a handwritten note by the artist's son Francesco Wildt. The central idea of *Life* is a whirl of movement, symbol of nature's incessant transformation, with a female figure holding out a slender child.

While *Death* is ideated as a hieratic idol, a severe volume, compact on the outside, bent forward and only modulated at the sides by the deep folds of the drapery, recalling the centuries-old tradition of the mourning figure. The front of the statue opens in a dramatic plastic composition of fulls and empties, that isolates the skull of Golgotha and the candle of *pietas*, comforted by the act of prayer of a figure that appears as a compassionate, if inexorable, element of a cycle with *Life*.

The study, which was the only version in bronze fused by Wildt, was given the following definition by the artist himself: "Death is a black sphinx, solely lit by the candle of *pietà*" (*DISEGNI* 1988, no. 18). The artist would later take up both subjects again, on squared paper in pencil and dated by Francesco Wildt to 1917, where *Life* also becomes a majestic, erect figure draped in robes (MOLA 1995, p. 153; ADOLFO WILDT 1989, p. 118).

Stefano Grandesso

22. *Some Words with a Mummy*

1908

Pen and Indian ink on paper, 354 x 254 mm

Signed and dated in pen, on the border, lower left: ALBERTO. MARTINI / 1908 and in pencil beneath to the right: A. Martini; title in pen lower centre: PETITE DISCUSSION AVEC UNE MOMIE; inscription in pencil, centre: PÔE

Provenance: Milan, Giuppani collection; Rome, private collection

Exhibitions: VENICE 1909, room 18, no. 11; BRUSSELS 1910, no. 441; ROME 1910, room T, no. 21; LONDON 1914, no. 4; [PARIS 1925]; BRESCIA 1954, no. 9; VENICE 1956, room II, no. 96; VENICE 1962, no. 40 (Sezione Grafica Simbolista Italiana); OSTEND 1967, no. 154; ODERZO 1967, no. 51; MILAN 1983, no. 6; TORRE DE' PASSERI 1989, no. 18.

Bibliography: PICA 1908A, pp. 268 (ill.), 278; PICA 1908B, pp. 125 (ill.), 130; SOIZA REILLY 1909, s.p. (ill.); MOUREY 1909, p. 180 (ill.); HELLENS 1910, p.

18; "THE TATLER" 1914; "THE CONNOISSEUR" 1914, p. 43; PICA 1916-1917, p. 211 (ill.); LORANDI 1984, pp. 95 (fig.), 207; BOTTA 2017, no. 38 (ill.).

Among the most famous and most reproduced at the time in which Martini exhibited his series for the works of Poe is the drawing depicting the tale of *Some Words with a Mummy*. Martini illustrates the episode of an Egyptian mummy, from a tomb found in the Libyan mountains, brought back to life by some scholars by means of an electric charge applied with wires directly to the temporal muscle of the cranium. The drawing contains several moments in the narration and is not concerned with the consequentiality of events established in the tale. Although the electrical wires represent only a fleeting episode in Poe, for the illustrator they are transformed into a stable element in the characterisation of the ancient mummy. A procedure that is repeated with the jar of Ponnonner pastilles and the box of Brandreth pills, elements that play a marginal role in the complex account but that for Martini are useful to suggest to the observer the period into which the mummy has been catapulted. According to Vittorio Pica's coeval opinion, behind the mummy's shrivelled face hides the self-portrait of Martini himself, wryly metamorphosed and aged to take on the lugubrious features of an ancient artefact.

23. *Some Words with a Mummy*

1908

Pen and India ink on paper, 253 x 182 mm

Signed in pen lower left: A. MARTINI; title in pen lower centre: PETITE / DISCUSSION / AVEC / UNE / MOMIE

On the back, date in pencil: 1908

Provenance: Rome, private collection

Exhibitions: BRUSSELS 1910, no. 469; ROME 1910, room T, no. 79; LONDON 1914, no. 31; [PARIS 1925]; BRESCIA 1954, no. 15.

Bibliography: LORANDI 1984, p. 206 (ill.); BOTTA 2017, no. 88 (ill.).

In this drawing for *Some Words with a Mummy*, smaller than the preceding one and destined to be published at the end of a hypothetical publication of the short story by Poe, Martini uses passages from the text that describe the improbable reawakening of the mummy, brought about by an electric charge administered to the temporal muscle in the cranium; the mummy first raised its left knee almost to its abdomen and then, extending the limb with incredible force, gave Doctor Ponnonner a kick that catapulted him like an arrow out of the window.

24. *Prison*

1910

China pen and ink on paper, 363 x 256 mm

Signed in pen lower right: *ALBERTO / MARTINI*; title in pen lower centre: *IL CARCERE*; inscription in pen lower right: *IM UNTERIRDISCHEN KERKER*

Provenance: Milan, Finarte, auction 888, 15 March 1994; Rome, private collection

Bibliography: BRJUSOV 1910; PICA 1912, p. 14; BALBI 1945, p. 17; PICA 1916-1917, p. 212; PICA 1994, p. 120.

Martini's illustrations for the works of Poe, exhibited on numerous occasions and circulated by means of printed reproductions, earned the artist a reputation that reverberated at several levels, in the artistic sphere and the publishing world. In January 1910 the Russian symbolist writer Valerij Brjusov invited Martini to design a series of drawings for a new edition of *Zemnaya os' (Terrestrial Axis)*, a collection of fantasy and visionary texts, published for the first time by the author in 1907. Having seen Martini's work for Poe's books – and some illustrations for the review "Vesy" from Moscow, in 1909 – Brjusov assigned the task of graphically interpreting his novellas and short stories, leaving the illustrator full freedom of expression. The collaboration with Martini for the volume, begun in January 1910 and concluded before the end of the year, resulted in seven illustrations (set at the beginning of each tale) plus a drawing for the cover.

The illustration *Prison*, that opens the illustrative structure of the book, was asked of the artist towards the end of April, when Brjusov and the editor decided to increase the total number of drawings by two. To interpret Brjusov's text, Martini used a German translation of the tales, sent to him directly by the writer before taking on the job of illustrator. A peculiarity that is confirmed on the sheet itself by means of an inscription handwritten by Martini (located low down on the right hand side), that gives the title of the tale in German.

25. *Portrait of Vittorio Pica*

1912

Pen and India ink on paper, with traces of light green, blue and brown watercolour, 675 x 535 mm

Signed in pen lower left: *ALBERTO MARTINI* and dated lower right: *ROMA. INVERNO 1912*; title in pen lower centre: *VITTORIO PICA*

On the back, label: *Galleria Pesaro, Milano e Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, esposizione Alberto Martini*

Provenance: Vittorio Pica collection; Milan, private collection; Nino Calori collection; Italy, private collection

Exhibitions: VENICE 1912, room 19, no. 29; MILAN 1919, no. 108; MILAN 1931, no. 35 (drawings); MILAN 1985-1986, no. 77.

Bibliography: MOUREY 1912, pp. 212 (ill.), 220; PILO 1912, p. 73; OJETTI 1912, p. 157 (ripr.); PICA 1912; PICA 1920, (large format fig.); CALZINI 1930, p. 263 (ill.); BALBI 1945, p. 18; MARCHIORI, BENVENUTI 1978, p. 11 (ill.).

Exhibited for the first time in Venice in 1912, as a pair with the portrait of the sculptor Hans Stoltenberg Lerche, the work remained in Vittorio Pica's collection until his death in 1930, and was sold in 1931 to the Casa d'Artisti di Milano with the rest of his art collection. Structured according to the models of earlier paintings, the portrait shows the art critic half-length, sitting at his desk, with a pen in hand (an attribute alluding to his profession of art writer). Martini depicts his surroundings – quite likely inspired by Pica's actual home – roundly declaring the critic's passions: the walls in the background are covered in paintings, just as folders of graphics – in the typical wooden storage rack – emphasize his affection for pictures and above all the graphic arts, of which Pica would be a committed promoter in Italy from the start of the century. The friendship between Martini and the critic, which dated from the end of the 1890s, consisted in reciprocal exchange, in which it is above all Pica who provides work opportunities for the younger artist. Besides innumerable commissions for the review "Emporium," that materialise into title pages, covers, figurative initials and headers for the periodical, Pica entrusts his artist friend with the design of his own *ex libris*, calling cards and season's greeting cards.

26. *Dream*

1915

Lithograph on China paper, picture 538 x 422 mm; support 665 x 485 mm, number 21/50

Signed and dated lower right: *Alberto Martini / 1915*; outside the picture, lower from left to right, in pencil: "*Misteri*" 21/50 | "*SOGNO*" | "*La misteriosa visione*" | *AM Alberto Martini*

Print run: 4 copies, in sanguine, signed and numbered in Roman numerals; 50 copies, in black, signed and numbered in Arabic numerals; 10 artist's proofs, signed and numbered sequentially.

Provenance: Rome, private collection

27. *Madness*

1914

Lithograph on China paper mounted on canvas,

picture 534 x 419; support 689 x 500 mm, number 50/50

Signed and dated lower left: *Alberto Martini / 1915*; outside the picture, lower from left to right, in pencil: “*Misteri*” / 50/50 | “*Follia*” / “*La tragedia delle passioni*” | *AM Alberto Martini*

Print run: 4 copies, in sanguine, signed and numbered in Roman numerals; 50 copies, in black, signed and numbered in Arabic numerals; 10 artist’s proofs, signed and numbered sequentially.

Provenance: Rome, private collection

28. *Love*

1914

Print with rubber matrix, picture 355 x 285 mm, support 540 x 412 mm; number 20/24

Signed and dated lower right: *Alberto Martini / 1914*; outside the picture, lower from left in pencil: *Tiratura 24 prove / numerate / N 20 e a d.: Alberto Martini*

Print run: 4 copies, in sanguine, signed and numbered in Roman numerals; 50 copies, in black, signed and numbered in Arabic numerals; 10 artist’s proofs, signed and numbered sequentially; 90 copies, in black, signed and numbered in Roman numerals; 24 copies printed with rubber matrix, in sanguine, signed and numbered progressively.

Provenance: Rome, private collection

29. *Infinit*

1914

Lithograph on China paper, image 540 x 430 mm; support 685 x 495 mm, number 30/50

Signed and dated lower left: *Alberto Martini / 1914*; outside the image, lower left to right, in pencil: “*Misteri*” / 30/50 | “*Infinit*” / “*La Madonna dell’Infinit*” | *AM Alberto Martini*

Print run: 4 copies, in sanguine, signed and numbered in Roman numerals; 50 copies, in black, signed and numbered in Arabic numerals; 10 artist’s proofs, signed and numbered progressively.

Provenance: Italy, private collection

Bibliography: PICA 1915, pp. 269-272; PICA 1916, pp. 246; “BOTTEGA DI POESIA” 1924, pp. 15-20; BALBI 1945, p. 20; FENINI 1950, p. 30; BELLOLI 1954, p. 19; MARCHIORI/PEROCCO 1963, pp. 23-26; ZANOTTO 1968, pp. 114-115; BENVENUTI 1969, pp. 37-38; MELONI 1975, nn. 8 (*Sogno*), 10 (*Follia*), 11 (*Amore*), 13 (*Infinit*); MARCHIORI/BENVENUTI 1978, pp. 9, 15, 19-21, 24, 25, 37, 109; BELLINI 1991, p. 86; HOPKINSON 2005; HOPKINSON 2007, pp. 119-121.

These works are part of the graphic series “Mysteries,” made up of a total of six lithographs that Martini created between 1914 and 1915 (besides those shown here, the series includes *Birth* from 1915 and *Death* from 1914). Printed in 1915 in a limited run by

the typographer, Longo of Treviso, they were only published and distributed in a folder by Bottega di Poesia of Milan in 1923, with a preface by Emanuele di Castelbarco. Martini, having shaken off all affectation of style, is free to go into the themes of the human passions and the unconscious, taking advantage of the delicate passages of tone and nuances offered by the medium of the lithograph. The series, defined in 1915 by Vittorio Pica as “an interesting evolution of Martini’s art, which [...] takes a sophisticated art lover to be understood and appreciated, as only they will find that rare and keen intellectual delight,” depicts a further accentuation of the oneiric sense of his art, that seems to herald – and at the same time lay the foundations for – his coming surrealist phase.

30. *Rose*

1914

Pen and India ink on paper, 254 x 364 mm

Signed in pen lower right: *A MARTINI* and beneath: *ALBERTO MARTINI. 1914. DISEGNO A PENNA ORIGINALE.*

On the back, title in pencil: “*Rosa*” / (*Fogazzaro*)

Provenance: Rome, private collection

Following the indications on the back of the picture, the drawing by Martini might refer to the poem *Ultima rosa* by Antonio Fogazzaro, published in the collection *Poesie* of 1908. The relationship between Martini and the author – again mediated by the art critic Vittorio Pica – dates from at least 1904, when the artist designed an *ex-libris* for Fogazzaro, which was particularly appreciated by the writer and abundantly reproduced in the reviews of the time. When Martini drew *Rosa*, in 1914, Fogazzaro had been dead for three years. The drawing might have been the result – as is often the case – of the artist’s autonomous decision, or on the contrary, of an editorial assignment aimed at the publication of the poems.

31. *Harlequin with Sun and Moon (front)*

Florindo and Rosaura’s Fan (back)

[1919]

Pencil on paper, 90 x 67 mm

Inscription in pencil on *front*, lower centre: *Arelcchino tra sole e luna*; on *back*, lower centre: *Laristocrazia* and in the right margin: *Don Florindo e il ventaglio di Rosaura*

Provenance: Italy, private collection

Venice always represented a place of great attraction for Martini. Explored for its character of melancholy

and crepuscular city in a series of China pen drawings between 1907 and 1909, it would remain for Martini a favourite subject of research throughout the 1910s and 1920s. An observation of the city that is not limited to urban and historical aspects but extends to the society and customs of the lagoonal capital, that is rendered with his usual proverbial sense of irony. These rapid sketches, drawn on the back and front of the same piece of paper demonstrate Martini's interest in masks from the *Commedia dell'Arte*, linked more specifically to the carnival in Venice. The themes of mask and masquerading, already central to his interests in the series *Il libro delle ombre* of 1904, becomes in 1913 a favourite motif that leads to pastel works, continued in the post war years. The drawings in question should be considered preparatory studies for other works, which in the case of *Harlequin with Sun and Moon* is finalised in the homonymous pastel from 1919 (*Harlequin with Sun and Moon*, Milan, private collection).

32. *The Pink Hat* (study)

1919

Pencil on newspaper, 177 x 131 mm

Title and date lower centre: *Le chapeau rose 1919 / Pastello N 102*

Provenance: Italy, private collection

This drawing must be considered a preparatory study for the more famous pastel *The Opera Hat*, produced in the same year and exhibited at the Pesaro gallery in Milan in 1924 and later at the Siot-Decauville gallery in Paris. The enigmatic female portrait, wearing a typical Venetian mask and a man's opera hat – despite some discernible changes above all in the background – is very similar to the final work.

33. *La Marchesa Casati – Portrait*

1925

Pencil on paper, 229 x 180 mm, affixed to a card support, 370 x 300 mm

Signed in pencil lower right: *MARTINI*; title below: *LA MARCHESA CASATI – / RITRATTO* place and date to the right: *PARIS 1925*

On the back of the card support, label: *Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, Modena; Galleria Milano, Milano, n. 7053*

Provenance: Italy, private collection

Exhibitions: MILAN 1978-1979, s.p. (ill.); MILAN 1985-1986, no. 290, p. 234 (ill.); CHIAVARI 1998-1999, pp. 29 (ill.), 61; MILAN/TREVISI 1999, no. 8, pp. 29 (ill.), 61.

This drawing is part of a consistent series of portraits of Marchesa Luisa Casati, executed by Martini from

1905 and continued into the 1930s. The artist himself, in a page of his autobiography, recalls the assiduity of their meetings, that were very often in the sitter's sumptuous Parisian residence: "She posed, as a great artist and *grande dame*, for the world's best portraitists. In a wing of her palazzo in Paris she had a gallery full of beautiful portraits. From 1912 to 1934 he made thirteen portraits, and she wanted them increasingly large, reaching a height of three and a half metres [...]. Every year I had to go to Paris, and if I didn't go, she would come in Milan and invite me." It was an association that certainly took on a crucial importance for Martini's career, allowing him access – by means of his works and his talent – to the most refined and cultured circles of Europe, gathered around the marchesa. The pencil portrait depicts her face in a simplified manner, divested of any descriptive artifice. In the drawing Martini concentrates almost entirely on the woman's expression, rendered through two dark patches, aimed at defining her famous *bistre eyes*.

34. *Vanitas with Self-Portrait*

[1920]

Pastels on paper, 54 x 46 cm

Signed in the centre with a monogram: *AM* and in full: *ALBERTO MARTINI*

Provenance: Italy, private collection

In this *Vanitas with Self-Portrait*, classically set with cloths decorated with metamorphic motifs, Martini collects a series of symbolic elements that suggest the author's personality and vision. The shell is the emblem of the initiated, visionary artist's esoteric knowledge. The skull does not only allude to the transience of human life but also to a taste for the macabre, leaning on the volume that recalls the literary inspiration of the illustrator's graphic series' of Poe, Dante and Shakespeare. The peacock feather, symbol of the cosmic unfolding of the spirit and of the immortality of the work, is sticking out of a vase in which Martini's face is reflected, not unlike the iconography of his *Self-Portrait* in pen of 1911 (Oderzo, Pinacoteca Civica "Alberto Martini"). The portrait recalls the famous description by Ettore Cozzani for the monographic number of the review *Eroica* in 1927: "Tall, thin, pale, with the dress and walk of aristocratic composure. His face immobile and his eyes fixed straight ahead of him," "in a proud expression of impassivity" that distances itself "from common life in refined and cruel dream."

35. *Portrait*

1919

Pastels on paper, 67 x 57 cm

Dated and signed lower left: *A Martini / 1919*

On the back, label: *Galleria Pesaro, Milano*

Provenance: Milan, Galleria Pesaro; Milan, private collection

From 1912 Martini focussed increasingly on the genre of the portrait. Initially imagined as a form of exclusive homage, destined for his closer friends and acquaintances (see *Portrait of Vittorio Pica*, cat. 25) the portrait became for him a theme of recurrent research at the end of the decade, leading to a good number of commissions and to being recognised as a specialist in the sector. Interpreter of the nobility and gentry of Milan and Venice, above all Martini would become famous for the numerous works he dedicated to Marchesa Luisa Casati (cat. 33), or again due to the portrait of his friend Wally Toscanini, daughter of the renowned conductor. This process of research was not limited to private commissions but also extended into the more intimate and private life of the artist, witnessed by a long series of portraits of his wife, aria. The *Portrait* presented here, made in 1919 in pastel technique, belongs to a group of female subjects exhibited regularly at Galleria Pesaro in Milan, a point of reference in those years for the artist's commercial activity. Following a traditional structure, the half-bust portrait depicts a wealthy Venetian lady dressed in an elegant black dress. The sitter's face – showing a timid smile – is turned towards the observer and stands out from the sunny panorama of Venice's lagoon, unmistakable theatre for many of Martini's other works.

36. *Forese*

1922

Lithograph, 203 x 153 mm, affixed to paper support, 305 x 240 mm

Signed, monogrammed and dated top left: *ALBERTO MARTINI / AM / 1922* title top right: *PURGATORIO XXIV*: Signed in pencil on paper support lower right: "AM / Alberto / Martini"

Artist's proof, ex numbering, with no dry stamp. 103 numbered copies of the *Divine Comedy* edited by G. & P. Alinari, Florence 1922

Provenance: Italy, private collection

Bibliography: MELONI 1975, no. 106; *ALBERTO MARTINI E DANTE* 1989, pp. 204 (ill.), 399; *ALBERTO MARTINI E DANTE* 2004, p. 26.

Involved from 1901 in the Alinari competition for the illustration of the *Divine Comedy*, over his life

Martini would make more than two hundred and fifty drawings for Dante's poem; a body of illustrations on a literary theme that is the richest and longest-running of Martini's entire production. The lithograph *Forese*, created with *Gli indovini (The Diviners, Hell, XX)* and *Beatrice (Paradise, XXII)* are from a later return to Dante occasioned by a new illustrated edition of the *Divine Comedy*, once again published by Alinari in 1922.

37. *Multifaceted Self-Portrait*

1928

China pen on paper, 161 x 102 mm, affixed to paper support, 235 x 157 mm

Signed and inscribed in pen at top: *autoritratto poliedrico, che poi generò l'Autoritratto Amletico. / esposto più volte a Parigi e a Milano (dal 1928 al 1934) (vedi Eroica) / Alberto Martini*; inscription in pencil, lower right: *(autobiografia grafica)*

Provenance: Italy, private collection

The *Multifaceted Self-Portrait* was made in Paris in 1928, the year in which Martini decided to move to the French capital in search of new artistic and intellectual stimuli, having become despondent due to continual misunderstandings received in Italy. The drawing is a seminal idea for his *Self-Portrait: Hamlet*, realised in pen in the same year and published in the first number of 1935 of the review "L'Eroica," directed by Ettore Cozzani. In the drawing, the artist's face is reflected in a solid mirrored polygon that shows not only the features of his face (from several angles) but details that are both internal and external to the composition: like the sun in the background landscape or, alternatively, a female nude unrelated to the scene, reflected in the top of the polyhedron. The theme of the self-portrait, which recurs frequently in Martini's production, finds a new configuration in this drawing (reiterated in the lower part of the drawing, with more geometric synthesis), which can be interpreted thanks to comments by the artist that appeared in his autobiography from the late 1930s. Addressing himself directly to the reader, he roundly declares his subjective and spiritual approach to reality, with metaphors that echo the shapes and contents of the *Multifaceted Self-Portrait* of 1928: "remember that only our arbitrary vision of life is 'true': if, seeing a thing very differently from me, seems distorted to you, think and think again that everyone inevitably sees everything in a different way, since everything is a mirror reflecting our soul, and all our souls are different."

38. PAOLO TROUBETZKOY

Intra 1866 - Suna 1937

Gabriele D'Annunzio

1911

Bronze, lost wax, with dark patina, 43 x 31 x 32 cm
Signed and dated at base: "Paul Troub[...], 1911";
foundry stamp: "C. Valsuani Cire Perdue"

Provenance: Italy, private collection

The long-lasting friendship between D'Annunzio and Troubetzkoy, witnessed by their meetings, correspondence and a poetical dedication from D'Annunzio to the sculptor, was punctuated by two portraits.

The already established writer was depicted in the youthful bust in Naples in 1892, when Troubetzkoy was entering the competition for the monument to Garibaldi. D'Annunzio praised his sketch in the "Mattino" as "the best of all" those put forward, due to the converging of "purposes" and the mastery of "features," with nothing ornamental, in the sublime hero's head, through the simplicity of the pyramidal shape. (D'ANNUNZIO 2003). The portrait was carried out in the open air "on a terrace in Mergellina" for the Contessa Marine de Béarn (Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", cfr. Paola Pizzamano, in *GLI SCULTORI DI D'ANNUNZIO* 2015, pp. 200-203). In its rapid and rugged modelling, the work fully interpreted the capture of light and spatial ephemera demonstrated by the Lombard Scapigliatura, based on the formal reflection not only of Troubetzkoy, but also Medardo Rosso.

The depiction of the poet seated in full figure was carried out later in Paris, where both writer and sculptor had moved and where, in 1911, D'Annunzio put on his play *Le Martyre de Saint Sébastien*, set to the music of Claude Debussy, with stage design by Léon Bakst and Ida Rubinstein as protagonist, at which we know Troubetzkoy made an appearance from one of his letters conserved in the poet's archive.

It was in that year that D'Annunzio posed for his friend in the famous studio at Neuilly-sur-Seine, where Troubetzkoy, by now prince and sculptor of great fame, from Russia to the Americas, received cosmopolitan high society. This time the sculptor underlined the poet's elegance and meditative attitude. And in the reduced format of the portrait, the sketch-like style of the Scapigliatura, he referenced the results of international impressionism and dialogued with the essential paradigm of Rodin, as the figure emerges from the phenomenal shapelessness of the setting.

D'Annunzio modelled then, as a "caricature sitting in an armchair" – according to the term in the artistic tradition used by the sculptor's son Luigi (TROUBETZKOY S.D., p. 27) – was comparable to the virtuosic and worldly force of Boldini's portraits.

A visitor of the *Secessione romana* of 1913 could read this attitude of elegance with subtlety: "the full body statuette in bronze, today exhibited in Rome, is an elegant work in which the man of the world is portrayed with grace rather than as the indefatigable 'worker of words' ("L'Illustrazione Italiana", n. 16, aprile 1913, p. 386).

The original plaster model of this portrait is conserved at the Gipsoteca Troubetzkoy at the Museo del Paesaggio di Verbania Pallanza (cfr. P. Castagnoli, in *PAOLO TROUBETZKOY* 1988, pp. 102-105; S. Frezzotti, in *PAOLO TROUBETZKOY* 1990, no. 154, p. 199; A. Pinget, in *ITALIE 1880-1910* 2000, no. 39, p. 154). In 1952 a bronze version of the work, belonging to the surveyor Gagliardi, was exhibited at Pallanza. Since that date, the version shown here is the first to be revealed to experts, fused in lost wax by the famous Parisian foundry of Claude Valsuani. We do not know if the artist originally made more bronze copies or just this one. In any case, the work found immediate and substantial success, being exhibited in the bronze version in Buffalo in 1911, in Toledo, Ohio and at the *Salon de Paris* the following year, at the *Permanente* in Milan and the *Secessione romana* in 1913, and again, among numerous other occasions, at the Venice Biennale of 1922.

Stefano Grandesso

39. *Ex libris for the Complete Works of D'Annunzio*

1938

China pen on paper, 290 x 195 mm

Signed in pen top right: ALBERTO MARTINI
and pencil below: *A Martini 1938*; title in centre: *L'ALTISSIMO POETA*; inscription in pencil at centre: *EX LIBRIS PER L'OPERA OMNIA DI D'ANNUNZIO / "DIS. INEDITO"*; dedication in pen lower right: "L'ALTISSIMO POETA. / DISEGNO A PENNA DI / ALBERTO MARTINI. / IN MORTE DI / GABRIELE D'ANNUNZIO. 3.III.1938-XVI."

Provenance: Milan, Finarte, auction 643, 19 May 1998; Italy, private collection

Exhibitions: BRESCIA 1954, no. 3.

Bibliography: FRAGONARA/FEDELI 1993, no. 190, p. 79.

This work is one of Martini's large production of *ex libris*, undertaken from the first decade of the century until the 1950s. Intended to accompany the edition of the complete works of the writings of Gabriele D'Annunzio, the drawing depicts the face of the writer from Abruzzo rising in profile above the clouds, wearing a laurel crown that according to tradition alludes to poetic glory. Martini drew the illustration on

the emotional wave following his death, on 3 March 1938, only two days after the news of his passing, which occurred on the first day of the month. Having known D'Annunzio since 1914 (the year in which he sent him his visionary postcards of the *Danza macabra europea*) Martini would stay in constant contact with the poet, even in the years of his "exile" to Vittoriale in Gardone Riviera. In 1928, on the occasion of the

exhibition organised in honour of Vittorio Pica at Galleria Scopinich in Milan, D'Annunzio would address his message of good wishes directly to Martini, promotor of the event, publishing it in the pages of the "Corriere della Sera." On that occasion he would coin the felicitous and acute definition of "Alberto Martini of the Mysteries," destined to be indissolubly linked to the image of the artist.



Finito di stampare nel maggio 2021 presso Arti Grafiche La Moderna, Roma

H. MARTINI.

