

«A monomaniac character of a novel and extraordinary form». The *fantastic* illustrations by Alberto Martini for Edgar Allan Poe's tales

Viviana Triscari

Abstract

The general aim of this article is to question the opportunities offered by the tools of classical narratology for image analysis, particularly those images that accompany or derive from text. This would probe the legitimacy of parallelism between systems of description and interpretation, which could be used for both media (*metarelations*, according to Kibédi Varga's theoretical indication). An attempt has been made to demonstrate the value of this proposal through a case study taken from the cycle of illustrations created by Alberto Martini (1876-1954) for E. A. Poe's tales: specifically, the work related to his *The Tell-Tale Heart*. A comparison was made between the narratological categories associated with the fantastic genre by Tzvetan Todorov, and the dynamics of Martini's visual syntax. A further comparison was made with illustrations inspired by the same text but created by different artists. The result of these correlations highlights a structural correspondence leading to the same *reading effect*, which is the peculiar feature of fantastic art.

Keywords

Illustration, narratology, transmediality, Tzvetan Todorov, fantastic, comparative studies

Una «monomania, inaudita e straordinaria». Le *fantastiche* illustrazioni di Alberto Martini per i racconti di Edgar Allan Poe

Viviana Triscari

«La rébellion de l'image», ovvero dell'illustrazione letteraria¹

Un mio amico è cresciuto nei sobborghi di Albany. È sempre stato, fin da bambino, un avido lettore, e mi racconta che, quando leggeva, collocava mentalmente le storie nei cortili e nelle strade del suo quartiere d'origine, non avendo nessun altro quadro di riferimento. Facevo la stessa cosa anch'io. Nel mio caso, la maggior parte dei libri che leggevo erano ambientati a Cambridge, nel Massachusetts, dove sono cresciuto. (Mendelsund 2020: 208).

Questo è ciò che Peter Mendelsund scrive in un paragrafo del suo *Cosa vediamo quando leggiamo* (Corraini 2020) significativamente intitolato *Co-creazione*. Nel libro, una sorta di conversazione illustrata col lettore in cui la forma è la necessaria quanto originale conseguenza degli assiomi di partenza del testo, Mendelsund traccia una fenomenologia della lettura, o meglio, dell'immaginazione generata dall'atto della lettura.

La pratica dell'illustrazione (talvolta di mano degli stessi autori dei testi, come nei casi di doppi talenti)² rientra naturalmente nell'ambito di questa complessa fenomenologia, contribuendo, attraverso la fissazione

¹ Il titolo del paragrafo è ripreso dall'introduzione al volume di Evanghelia Stead, *La chair du livre. Matérialité imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle* (Stead 2012: 42-5).

² Sulla pratica dell'illustrazione autoriale cfr. Leroy 2019.

delle immagini sul supporto libresco alla creazione e alla sedimentazione di un immaginario che si proietta ben oltre il tempo della sua nascita, influenzando, orientando, le successive letture dell'opera (basti pensare, ad esempio, al successo delle illustrazioni di Gustave Dorè per la *Divina Commedia* e alla loro imprescindibilità per ogni artista cimentatosi successivamente con l'impresa di trasporre in immagini il testo dantesco).³

Kibédi Varga nel suo "Criteria for Describing Word-and-Image Relations" (1989) inserisce l'illustrazione nel campo delle «secondary relations», riferendosi con questa definizione a tutte quelle situazioni in cui l'immagine o la parola (è anche il caso delle efrasi, ad esempio) non nascono simultaneamente ma l'una succede l'altra. Varga inserisce in questa categoria non solo l'illustrazione *stricto sensu* ma tutte le tipologie di artefatti derivate dai testi, sottolineando l'importanza della componente storico-culturale per una loro analisi e, conseguentemente, la validità di uno studio comparativo di queste «secondary series» in quanto «different modes of interpretation» (Varga 1989: 44), come mostra lui stesso attraverso il raffronto diacronico tra alcune tavole ispirate ad una favola di La Fontaine.

Tuttavia, l'aspetto più problematico, ma anche il più interessante, della proposta di Varga riguarda le cosiddette *metarelations* (*ibid.*: 49-52), cioè le relazioni indirette, non tra gli artefatti («at the Object Level»), ma tra i sistemi di descrizione di tali artefatti («meta-level»), che cercano di istituire un parallelo «between the visual and verbal methods of commenting» e di sondare la possibile legittimità dell'utilizzo di medesimi criteri per interpretare un testo letterario e un'opera figurativa, unificando il campo terminologico. Questioni oggi ancor più attuali grazie all'affermarsi della *transmedial narratology*, branca nata in seno alla narratologia post-classica statunitense, intesa ad «'esportare' categorie e concetti narratologici propri dei *literary studies* alle altre materie di studio» (Rajewsky 2012: 17; Ryan 2004: 1-40) in virtù del riconoscimento che molti dei concetti sorti all'interno della disciplina sono utilmente

³ Per una ricognizione storica e metodologica sul tema della *Divina Commedia* trasposta in immagini dal Trecento alla contemporaneità cfr. Battaglia Ricci 2018, in cui peraltro alcuni paragrafi sono dedicati ai disegni martiniani. Il volume, oltre a presentare un taglio diacronico, propone una efficace tassonomia in grado di mettere ordine tra le diverse possibilità di messa in immagine del testo fornendo categorie riadattabili in contesti simili. Su Alberto Martini illustratore della *Commedia* cfr. Gizzi 1989; Bonifacio 2004.

applicabili ad altre produzioni medialità⁴.

Interrogazioni teoriche di tal specie e ampiezza saranno il punto di partenza per questo contributo, nel quale, tuttavia, si è scelto di restringere il campo d'indagine ad una tipologia specifica: l'illustrazione di testi letterari. Attraverso un *close reading* che avrà per oggetto una delle tavole realizzate da Alberto Martini (1976-1954) per i racconti di Edgar Allan Poe si cercherà di toccare questioni di ordine più generale, relative allo statuto stesso dell'immagine illustrata, al rapporto con l'ipotesto letterario e con l'istanza ricettiva (il lettore-spettatore), alla legittimità della decodifica dell'artefatto visuale tramite categorie desunte dall'analisi narratologica e dalla retorica.

Philippe Kaenel nella prefazione alla seconda edizione del suo studio *Le métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré* (2005), rifacendosi alle tesi bergsoniane, sottolinea la dimensione dinamica e fusionale generata dalle immagini che illustrano o, più genericamente, visualizzano i testi, concorrendo alla determinazione di una specie di palinsesto mnemonico in divenire:

En lisant le texte, l'image et la culture visuelle et la mémoire du lecteur produisent imaginaire du récit en acte. « La perception n'est jamais un simple contact de l'esprit avec l'objet présent; elle est tout imprégnée des souvenirs-images qui la complètent en l'interprétant » ajoute Bergson. Par analogie, la notion d'illustration doit aussi être comprise comme un processus dynamique, comme un élément qui interagit dans l'imaginaire de la lecture et du texte, et non comme un objet autonome ou une image fixe, arrêtée, isolé (Kaenel 2005, ed. Kindle).

L'estratto mette in rilievo il carattere mobile, processuale, dell'oggetto in questione, e implicitamente dichiara la difficoltà in cui si rischia di incorrere decidendo di studiare l'illustrazione letteraria, sia con l'intento di tracciare i profili di storie nazionali o di indagare le ragioni di una sua particolare fioritura in momenti circoscritti, sia ancora con quello di fornire, se non una teoria interpretativa completa, quanto meno una tassonomia che consenta di mettere ordine in certe questioni⁵. Saperi e competenze richiesti

⁴ Rajewsky sottolinea l'utilità di tale approccio in due direzioni: per un verso la comparazione, piuttosto che omologare, consente di evidenziare le specificità di ogni media, per l'altro può indurre la narratologia a riflettere su sé stessa e su quelli che la studiosa definisce i 'punti ciechi' della disciplina (Rajewsky 2012: 17-24).

⁵ Cfr. Pallottino 1988, 2005; Bacci 2009, 2013; Kaenel 2005; Chapon 1987; Stead 2012; Goldman, Cooke 2012; Leroy 2019.

sono talmente eterogenei da obbligare ad una scelta preliminare del punto di vista assunto (la teoria letteraria; la storia sociale; la storia dei media, delle tecniche di riproduzione come dei dispositivi della visione; la storia dell'arte; l'iconologia, etc.) seppure nella consapevolezza della necessità di tenerli tutti presenti.

L'illustrazione, «a dubious mixture of art and something that is not art» (Reid 1928: 2), figlia illegittima e dimenticata nella gerarchia delle arti, ha senza dubbio beneficiato del generalizzato *visual turn* che ha coinvolto l'immagine in tutte le sue forme ed ha concentrato l'attenzione su ogni tipo di configurazione intermediale.

Paul Goldman (Goldman, Cooke 2012), studioso di illustrazioni vittoriane, ha cercato di definire il campo degli *Illustration Studies*, auspicando che esso possa prima o poi diventare una vera e propria disciplina accademica, ma perché ciò accada, a suo parere, ci sono alcuni elementi che devono propedeuticamente essere stabiliti in modo da semplificare il successivo lavoro ermeneutico: ovvero la costituzione di un sistema bibliografico per la citazione delle illustrazioni e di un apparato di classificazione che tenga conto, ad esempio, delle tipologie di impaginazione.

Giuseppe Carrara, in un recente saggio del 2021, riprendendo Goldman, propone di mutare i termini della questione: da un'interrogazione ontologica, quale «What is an illustration?», ad una relazionale. La domanda allora concernerà il rapporto che tra testo e immagine si instaura, circoscrivendo il campo alla sola illustrazione letteraria e posizionandosi secondo una prospettiva che è quella della teoria della letteratura.

Tralasciando di riprendere nel dettaglio la proposta triadica che vede contrapporsi iconotesto e illustrazione, con un punto medio individuato nell'illustrazione a coefficiente iconotestuale (Carrara 2021: 140-2), ciò che interessa è l'individuazione di un criterio di riconoscimento, quello della «logica identitaria, vale a dire della stretta vicinanza referenziale fra la scena raccontata a parole e quella rappresentata» (*ibid.*: 141). L'autore aggiunge alla sua tipologia due corollari, uno riguardante la localizzazione dell'immagine nel testo, l'altro, la categoria dell'autorialità; entrambe le questioni sono, infatti, determinanti per un'esegesi dell'immagine illustrata. Innanzitutto, sarà necessario distinguere tra quelle che prendono corpo all'interno del libro, e dunque, in un regime di *praesentia* rispetto al testo col quale condividono il referente, e quelle che invece si situano in assenza dello stesso, e che pertanto dovrebbero essere interpretate più come trascodificazioni o come adattamenti (il caso martiniano, lo si vedrà, si situa

sulla soglia tra questi due modi)⁶.

Per quanto riguarda il problema dell'autorialità si configurano tre possibili scenari: i libri illustrati non autoriali e i libri illustrati autoriali nei quali questa può presentarsi come unica (così nella *doppelbegabung*) o come condivisa; è inoltre necessario tenere presente che oltre all'autore del testo e all'illustratore, l'editore è uno degli attori determinanti di questo complesso *interplay*. Un simile scenario rende subito manifesta l'importanza dello studio delle immagini che accompagnavano e che accompagnano i testi letterari, complicandone i significati e modificandone la fruizione, poiché farlo significa «ragionare su fatti culturali complessi e sulla loro reciproca interazione. Si tratta, cioè, [...] di considerare l'opera nei termini di un «ecosistema» (*ibid.*: 133).

E già Genette aveva incluso il corredo iconografico tra gli elementi che formano il cosiddetto paratesto: elementi, verbali e non, che il testo

lo contornano e lo prolungano, per presentarlo, appunto, nel senso corrente del termine, ma anche nel suo senso più forte: per renderlo presente, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua "ricezione" e il suo consumo, in forma, oggi almeno, di libro. (Genette 1989: 3)

Questo ispessimento semantico che l'illustrazione provoca viene sottolineato anche nell'introduzione al volume-compendio di Paola Pallottino attraverso una storia dei significati assunti dal termine: dall'immagine quale strumento ancillare del testo, con funzione puramente esegetica o ornamentale, all'immagine interpretativa. Un mutamento correlato, come è naturale, ad una evoluzione nello *status* dell'illustratore, il quale «illustra ciò che vuole o può vedere», e che

sta esattamente in rapporto con il sociale che lo circonda e con la sua soggettività. Pressione del committente – filtraggio ideologico dell'illustratore – mode estetiche – tecniche esecutivo-rappresentative si fondono in maniera complessa nell'illustrazione. (Chiggio 1978: 19)

⁶ Secondo la classificazione di Varga, il quale distingue «three degrees of decreasing union» e cioè «coexistence», «interference» e «coreference» (Varga 1989: 38-42) l'illustrazione in senso ristretto rientrerebbe nella seconda categoria. Un'altra proposta tassonomica è quella più recente di Irina Rajewski che differenzia «medial trasposition»; «media combination» e «intermedial reference» (Rajewski 2005) e che concerne sistemi mediali più ampi rispetto a quelli sin qui considerati.

L'incidenza della soggettività dell'artista, del suo *background*, della sua grammatica visuale e simbolica, appare evidente non appena ci si provi in un'analisi comparativa, sulla scorta di quella proposta da Varga, delle immagini prodotte a partire da una stessa opera letteraria. Si tratta di considerare non solo il *cosa* è rappresentato ma soprattutto il *come*, indagando le strategie visuali messe in atto (e cercando le formule per descriverle), tenendo conto dei diversi gradienti di libertà possibili, relativi alle particolari contingenze storiche e/o editoriali.

Tale premessa, a carattere piuttosto compilativo, è parsa quale soglia necessaria per introdurre l'analisi proposta nel paragrafo successivo, ove, dopo una breve cornice introduttiva si procederà alla lettura della tavola realizzata da Alberto Martini per *Le cœur révélateur* di Poe. L'obiettivo è quello di mostrare come nel ciclo siano attivi alcuni dei meccanismi strutturali propri del genere, o del modo (secondo la dizione preferita da Ceserani), fantastico, così come teorizzato da Tzvetan Todorov (1970), ma con riferimenti anche ai testi di Caillois (1965), Ceserani (1996) e Calvino (1983). La tesi proposta sarà ulteriormente corroborata dall'accostamento tra la suddetta tavola e alcune immagini realizzate per il medesimo racconto da altri illustratori più o meno coevi, terminando con uno sconfinamento (anche cronologico) nel territorio del fumetto.

***Le cœur révélateur* di Alberto Martini. Un esercizio di narratologia transmediale**

Il corpus dei disegni martiniani, secondo la ricostruzione dello storico dell'arte Alessandro Botta, consta di centocinque disegni, tutti realizzati a penna con inchiostro di china, tra il 1905 e gli anni Quaranta (anche se la quasi totalità della serie è stata terminata entro il 1911), e riferibili a quarantasei dei racconti. Il volume che le raccoglie, *Illustrazioni incredibili. Alberto Martini e i racconti di Edgar Allan Poe* (Quodlibet 2017), possiede l'indubbio merito di fornire una ricognizione dettagliata delle vicende esecutive, espositive e critiche del ciclo, collocandone la genesi nel quadro dalla ricezione e dalla fortuna letteraria e iconografica di Poe in Italia, e infine consentendo al lettore-spettatore di entrare in quello che Botta stesso definisce nella seconda parte dello studio *Il laboratorio dell'artista*, alla ricerca di fonti e modelli del vedere martiniano. Eccettuata questa, esiste solo un'altra pubblicazione, postuma, che riporti integralmente le tavole dell'opitergino (anche qui prive dell'accompagnamento del testo) e si deve all'editore Franco Maria Ricci che nel 1984 fece uscire un raffinato volume

arricchito con schede curate da Marco Lorandi, uno scritto biografico di Cortázar su Poe e uno critico di Roberto Tassi sull'opera di Alberto Martini. In precedenza riproduzioni di alcuni dei disegni erano apparse all'interno di recensioni critiche relative alle occasioni espositive (Venezia, Bruxelles, Roma, Londra) e nei due articoli scritti da Vittorio Pica su «Emporium», che del ciclo furono una sorta di anteprima⁷.

L'assenza di una edizione illustrata pubblicata durante la vita dell'artista (nonostante i riconoscimenti ottenuti soprattutto all'estero) è frutto della mancanza di committenza che penalizzò tutti i cicli martiniani e che pone questi disegni in una casistica liminare, nel senso che seppure furono indubbiamente pensati in stretta correlazione coi testi e progettati nella speranza di vedere la luce editoriale accanto ad essi, ad oggi possiamo solo immaginare quale sarebbe potuta essere la loro ipotetica disposizione e dunque fruizione durante l'atto della lettura.

Le tavole originali sono accompagnate da titoli in francese, fatto che testimonia come il riferimento per Martini sia stata la traduzione baudelairiana⁸ e non l'originale inglese, lingua peraltro sconosciuta all'artista. Per quasi ogni racconto egli elabora due tavole tipologicamente differenti: cinquantasette sono di grande formato e orientate verticalmente; quarantasette sono invece in formato minore e furono probabilmente pensate per essere inserite come epiloghi o come brevi intervalli visuali, alla maniera di *cul-de-lampe* figurati. Altre due composizioni, infine, sono di carattere più generale, non riconducibili ad un particolare racconto, e dunque fungevano, forse, da introduzione all'intera serie o a eventuali sottosezioni.

Sebbene non faccia parte a pieno titolo del ciclo per Poe sarà funzionale al discorso qui proposto intraprendere l'esegesi di un disegno a penna di china realizzato tra il 1905 e il 1911 (dunque coevo alla produzione delle illustrazioni) il quale ritrae l'artista all'interno del suo studio.

⁷ La questione dell'assenza di committenza e dello stato dell'editoria illustrata in Italia è deprecata da Vittorio Pica già nell'articolo *I giovani illustratori italiani: Alberto Martini* (vol. XX, n. 116, 137-150) e poi nel successivo *Un illustratore italiano di Edgar Allan Poe* (vol. XXVII, n. 160, 266-280), apparsi entrambi sulla rivista «Emporium».

⁸ Botta sottolinea inoltre che se la scelta di episodi e titoli corrisponde alle rispettive traduzioni baudelairiane suddivise in *Histoires extraordinaires*, *Nouvelle histoires extraordinaires* e *Histoires grotesques et sérieuse*, le illustrazioni vengono realizzate da Martini «senza seguire alla lettera la scansione dei racconti, obbedendo esclusivamente alle proprie intenzioni d'artista e predilezioni di lettore» (Botta 2017: 17).

Si tratta di un'immagine che possiede tutte le caratteristiche di quella che J. T. Mitchell definisce come *metapicture*⁹. L'istanza speculativa che essa contiene permette infatti di penetrare nel processo compositivo albertomartiniano legandosi intrinsecamente alla questione dell'autorappresentazione dell'artista in quanto artista all'interno di quello che Victor Stoichita chiama scenario poetico o scenario di produzione, fornendone una vera e propria tipologia ne *L'invenzione del quadro* (Stoichita 2004: 200-46). Alcuni oggetti presenti consentono di decrittare il *discorso* contenuto nell'immagine: l'*atelier*, infatti, come sostiene Philippe Hamon si configura quale «lieu à fondement métonimique» «lieu rhétorique [...] où chaque signe (ce meuble, cet objet, cè modèle nu) est implicitement une consigne, un manifeste esthétique» (Hamon 2001: 124) e pertanto si offre alla vista in quanto spazio d'interpretazione privilegiato.¹⁰ La finestra e la cornice (in questo caso vuota) sono *topoi* pittorici di lungo corso all'interno della tradizione figurativa occidentale e largamente ripresi nella produzione di Martini, essendo l'artista affascinato da tutto ciò che è in grado di materializzare la *liminalità*, l'effetto di soglia tra diversi piani del reale, condizione evocata anche dalla frequente presenza di sipari, palcoscenici, come pure di specchi e figure mascherate. Una predilezione che caratterizza in verità molta produzione letteraria fantastica, genere che si gioca tutto intorno alle questioni del percepire e si fonda su un regime di ambiguità teso ad abbattere i confini razionalistici tra realtà e sogno, logica e follia, possibile e impossibile, spesso servendosi, per ottenere tale effetto, della presenza dei cosiddetti 'oggetti mediatori' (Ceserani 1996: 83).

Nel presunto autoritratto¹¹ l'oggetto catalizzatore è da identificarsi con l'immagine dentro l'immagine, ovvero l'illustrazione per il racconto di

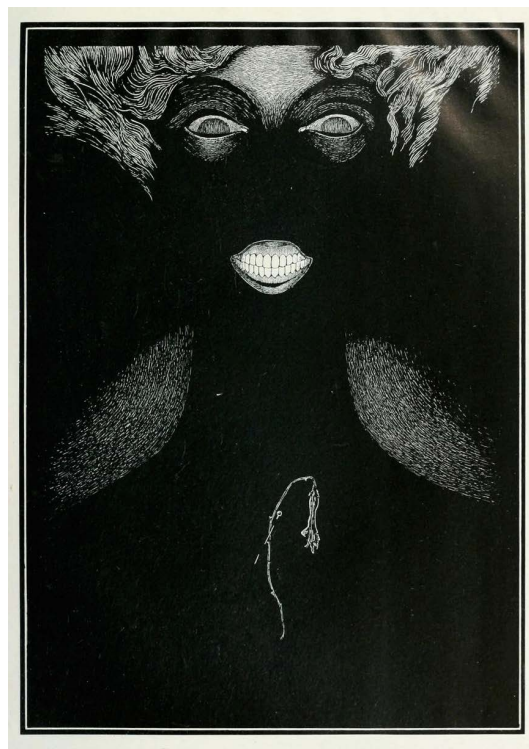
⁹ «Le *metapicture* – scrive Mitchell – non sono particolarmente rare. Si presentano ogni qualvolta un'immagine appare all'interno di un'altra, o una *picture* presenta una scena intesa a raffigurare qualcosa (*scene of depiction*) o la comparsa di un'immagine [...] esiste anche un modo attraverso cui una qualsiasi *picture* può diventare una *metapicture*, ogni qualvolta cioè è impiegata come dispositivo per riflettere sulla natura delle *picture*» (Mitchell 2017: 75-6).

¹⁰ Sul significato storico e simbolico dell'*atelier* e sulla sua rappresentazione nella storia dell'arte europea si veda il recente studio di James Hall sullo studio d'artista (Hall 2022).

¹¹ L'identificazione di Martini come soggetto dell'opera e dunque la classificazione della stessa entro la schiera dei suoi autoritratti si deve a Lorandi ed è stata ritenuta valida da chi scrive proprio in virtù di quanto verrà esposto nel corso della presente analisi (Lorandi 1985: 75).



A. Martini, *Autoritratto*, 1905



A. Martini, *Bérénice*, 1905

Poe, *Berenice*, la cui presenza assume una particolare valenza meta-pittorica. Essa infatti funziona come dichiarazione di poetica, proemio visuale (e in questa accezione è inserita all'interno dell'edizione di Franco Maria Ricci come tavola incipitaria), rispetto a tutto il ciclo martiniano; tuttavia, perché ciò si chiarisca è necessario ricorrere al confronto oltre che con gli altri disegni, con alcuni testi scritti, entrando in un campo di interazioni dinamiche tra immagini e scrittura che Lilian Louvel nel suo sistema tassonomico mutuato da quello genettiano chiama *transpictoriality* (Louvel 2016: ed. Kindle).

Martini ha in diverse occasioni riferito del suo modo di intendere il mestiere di illustratore, mostrando con aperta consapevolezza di rivendicare l'aspetto creativo di questa attività, nient'affatto subordinata agli ipotesti letterari di riferimento. In una lettera di risposta all'acquirente del frontespizio per Poe scrive:

è mio convincimento, anche per controlli su me stesso, che lo spirito illustrativo è il dono di un intuito rivelatore. Tale intuito è un mistero, che si potrebbe chiamare metapsichico – difatti come potrebbe un

artista illustrare, sia pur grandissimo, interpretare e a volte uguagliare e a volte superare i più grandi e disperati geni? E Dante e Omero e Rabelais, Boccaccio, Eschilo e Plauto? (Lorandi 1984: 204)¹²

E ancora in un capitoletto della sua *Vita d'artista* intitolato *La creazione* e accompagnato dall'esergo dantesco «Vostr'arte a dio è nepote» ne parla in termini di «spirituale comunione» (Lorandi 1992: 148-149)¹³, sottolineando la maggiore difficoltà di rapportarsi a testi moderni rispetto agli antichi; a proposito dei disegni dedicati alla *Commedia*, ciò che gli preme è prendere le distanze rispetto ai coevi e stereotipati sentimentalismi per ricollegarsi, invece, alla tradizione dei primi manoscritti miniati. In tal modo si spiega anche il titolo previsto per il ciclo del 1937, *Nuovo commento figurato* (pure questo mai pubblicato in vita), dato nella piena coscienza di aver intrapreso un cammino differente da quelli altrui e nella convinzione di intrattenere un rapporto in qualche modo privilegiato e personale col testo dantesco.

Giunti a questo punto converrà ora leggere il racconto di Poe cui il disegno dell'autoritratto si riferisce e ove ritengo sia rintracciabile la chiave ermeneutica, non solo dell'immagine in questione, bensì di tutto il ciclo. Il protagonista, Egeo, è infatti afflitto – sono sue parole – da una «monomania, inaudita e straordinaria»¹⁴, la quale

consisteva in una morbosa eccitabilità di quella proprietà della mente che la scienza dell'anima chiama facoltà d'attenzione [...] quella nervosa

¹² L'epistola conservata tra le carte dell'Archivio Alberto Martini (Fondazione Oderzo Cultura) viene parzialmente riportata da Marco Lorandi nella scheda relativa al frontespizio per Poe ed è destinata all'ing. Ferdinando Gerra di Roma, acquirente dell'opera e datata primo Aprile 1941.

¹³ Il testo della *Vita d'artista* di Alberto Martini da cui sono tratte la citazione è stato pubblicato in appendice al volume di M. Lorandi, *Disciplina e Trasfigurazione. Alberto Martini e il teatro* (Milano, Selis, 1992) col titolo *Autobiografia*. Prima ancora aveva visto la luce nel catalogo della mostra antologica curata da Paolo Bellini nel 1988, ma del tutto priva di note e di qualsiasi apparato critico. Gli originali manoscritti e dattiloscritti, la cui stesura risale al biennio 1939-40 e agli anni 1945-1950, sono conservati presso l'Archivio Alberto Martini con sede a Oderzo (TV).

¹⁴ Anche Bachelard, riprendendo le analisi di Marie Bonaparte su Poë, rinviene nel poeta e scrittore americano «una tonalità della parola che rende l'opera una *monomania generale*» che egli riconduce ad un'unica materia ispiratrice fondamentale: l'acqua, «un'acqua pesante, più morta, più profonda, più addormentata di tutte le acque [...]» (Bachelard 2006: 57- 58).

intensità di interesse, con cui, nel mio caso, le forze della meditazione – per non parlare tecnicamente – si affannavano e affannavano nella contemplazione dei più consueti oggetti dell’universo. (Poe 2017: 84)¹⁵

La monomania che affligge Egeo troverebbe dunque rispondenza nella dinamica creativa che informa l’opera martiniana, oltre che, come si vedrà meglio più avanti, nelle sue scelte compositive: l’assenza del *topos* auto-ritrattistico dello ‘sguardo in macchina’¹⁶, ad esempio, si spiegherebbe come ulteriore tematizzazione del momento propedeutico al *poiein* vero e proprio, per cui l’artista, i cui occhi sono fissi su un qualche oggetto interdetto allo spettatore, sarebbe presumibilmente immerso in tale stato di *trance*, che in un caso conduce alla follia, nell’altro alla creazione artistica. C’è poi un ultimo tassello che va aggiunto al dipanarsi di questa complessa trama intertestuale e interpittorica. Nell’autobiografia, ad un certo punto, Martini considera (e tale ripresa rende conto del valore che per l’artista queste scritture ricoprivano nonostante il loro posizionamento) alcuni *marginalia* redatti sul verso dei disegni o delle tele, «documenti del multiforme, bizzarro, e a volte tormentoso stato d’animo, che accompagna il lavoro creativo» (Lorandi 1992: 154).

Proprio sul retro di uno dei primi disegni per Poe, ancora *Berenice*, si legge quella che lo stesso Martini definisce una «presuntuosa domanda», ovvero come mai si sarebbe chiamata un giorno la scuola precorsa dalle sue opere. La risposta, data anni dopo tra queste pagine, è, naturalmente, «Surrealismo» (*ibid.*). Riportare tali questioni, apparentemente secondarie, all’interno di uno scritto destinato alla pubblicazione e al quale sono demandate fondamentali istanze auto-rappresentative non può essere considerato privo di valore: Martini identifica nel suo operato di quegli anni il nucleo di una poetica che anticipa il movimento fondato da Breton e compagni e allo stesso tempo sembra essere consapevole di stare mutuando le strutture narrative fantastiche dello scrittore americano nella realizzazione delle sue immagini. I due modi, però, non sono coincidenti, e quello martiniano sembra, lo si vedrà, maggiormente corrispondere al secondo.

Il *surplus* di realtà generato dai suoi disegni non è infatti l’esito ultimo del proposito lautremontiano da cui discenderà la corrente francese quanto piuttosto il risultato di una concentrazione ossessiva, ai limiti del morboso

¹⁵ Il testo è ripreso dall’edizione italiana: E. A. Poe, *I racconti*, con traduzione di G. Manganelli e introduzione di J. Cortázar, Torino, Einaudi, 2017.

¹⁶ Per una «tipologia delle funzioni-sguardo» cfr. Calabrese 2012: 152-8.

e del notomico, sugli oggetti del quotidiano, una esasperazione di realismo data da una acutizzazione dei sensi, dalla quale finisce per sprigionarsi quella che Roberto Tassi chiama la «verità fantastica» (Tassi 1984: 53).

L'illustrazione selezionata come *exemplum* si intitola *Le cœur révélateur* (1908) e si riferisce all'omonima narrazione di Poe nella traduzione di Baudelaire. Sullo stesso racconto si sofferma Calvino nella sua antologia del fantastico¹⁷, genere che per lo scrittore si qualifica come eminentemente visivo e il cui mandato è proprio quello di interrogare il lettore sulla «realtà di ciò che si vede», sul «credere o non credere ad apparizioni fantasmagoriche», «scorgere dietro l'apparenza quotidiana un altro mondo» (Calvino 1983: ed. Kindle). *Il cuore rivelatore*, tuttavia, per Italo Calvino è espressione di una tipologia di fantastico che si afferma soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento, un fantastico in cui «il soprannaturale resta invisibile, “si sente” più di quanto non “si veda”, entra a far parte d'una dimensione interiore, come stato d'animo o come congettura» (*ibid.*), e che egli nomina 'fantastico quotidiano' o anche 'mentale', 'astratto', 'psicologico'. Tipologia che sembra trovare una felice coincidenza nelle cerebrali invenzioni della penna martiniana, orientate non alla resa della storia nel suo insieme, quanto a quella di un preciso stato d'animo, un *effetto di lettura*, ricavato più che dalla terribilità degli oggetti della visione dalle modalità attraverso cui tale visione si attua.

Todorov, nel suo ormai celebre studio *Introduction à la littérature fantastique* (1970), cerca di definire i confini del genere individuandone alcuni caratteri fondamentali e distinguendolo da altre due categorie contigue che sono lo strano e il meraviglioso. Secondo la sua proposta teorica quando un soggetto percepente, trovandosi in un mondo regolato da leggi che sono quelle di natura, si trova di fronte ad un avvenimento che da queste leggi esula, le possibilità offerte sono due: accettare il soprannaturale come frutto di un inganno dei sensi (ambito dello strano) oppure accettare che il mondo e la realtà siano regolati da leggi diverse rispetto a quelle conosciute (ambito del meraviglioso). Secondo Todorov il fantastico si apre ad una terza via in quanto «occupa il lasso di tempo di questa incertezza» (Todorov 2022: 28), l'interstizio tra il credere e il non credere, «l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale» (*ibid.*). Il critico si chiede inoltre se tale esitazione sia propria solo al personaggio o se coinvolga

¹⁷ La raccolta a cura di Calvino si intitola *Racconti fantastici dell'Ottocento* è stata pubblicata per la prima volta per Mondadori nel 1983.



A. Martini, *Le coeur révélateur*, 1908



A. Martini, *La lettre volée*, 1908

anche il lettore: la risposta, come è ovvio, mette l'istanza ricettiva al centro della questione poiché nel racconto fantastico è quasi sempre implicata una figura di lettore (non reale ma, appunto, implicito) che partecipi dei sentimenti del personaggio, ragion per cui la maggior parte delle narrazioni del genere sono svolte in prima persona.

Secondo la visione strutturalista che lo influenza, il critico procede rintracciando i riflessi di questa *esitazione* ad ogni livello dell'opera: livello dell'enunciato, dell'enunciazione, della sintassi. Tale rigore tassonomico (non esente da critiche di eccessiva astrazione) consente, per paradosso, di trasferire più agevolmente gli strumenti dell'analisi narratologica, nata in seno agli studi letterari, nel campo della visualità, senza tuttavia dimenticare le specificità mediali proprie ai singoli mezzi espressivi. Sul piano dell'enunciato Todorov pone l'attenzione verso l'utilizzo del linguaggio figurato e quindi sul nesso tra figure retoriche e fantastico. Come è tipico di Poe, anche in *The Tell-Tale Heart* lo scrittore concentra tutta l'ossessione del protagonista non sull'Altro inteso come totalità ma su una sua parte che assume quindi la funzione di oggetto mediatore, di soglia tra lo spazio della realtà e quello dell'immaginazione (o della follia), generando l'effetto detonante che produce l'azione. Nel racconto, l'anonimo protagonista, «straordinariamente nervoso», non è ossessionato dal suo vecchio coinqui-

lino ma soltanto dal suo occhio:

Credo fosse *quel suo occhio*. Sì, era quello. Un occhio era simile ad occhio di avvoltoio, azzurrognolo, velato. Quando mi si posava addosso, mi si gelava il sangue; e così, poco alla volta, lentamente, giunsi alla determinazione di togliere la vita a quel vecchio, e in tal modo liberarmi di *quell'occhio*, per sempre. (Poe 2017: 360)

Qui però il punto non è tanto un generico utilizzo figurato del linguaggio quanto l'adozione della struttura retorica della sineddoche quale dispositivo narrativo e insieme visivo in grado di rendere la consistenza della monomania del personaggio («Era morto. *Il suo occhio* non mi avrebbe mai più seviziato»). In questo modo la visione sineddotica¹⁸ tracima nell'iperbole, nell'esagerazione, altra fonte generatrice di fantastico. Passando al piano dell'enunciazione, poiché una delle proprietà strutturali di questo genere sta nel fatto che il narratore dica «io» ne deriva che lo stesso dispositivo visto sopra convogli anche il punto di vista del lettore (implicito quanto reale): la focalizzazione interna, su cui tutto il racconto si fonda, agevola l'immedesimazione e dunque, nel caso specifico del fantastico, determina l'integrazione di chi legge nello spazio-tempo alterato e inattendibile dell'io narrante.

Se consideriamo adesso il disegno martiniano vedremo come questi stessi procedimenti siano posti in essere attraverso le peculiarità del *medium* visuale. La tavola grande, cui è demandato tutto il *senso* del racconto, inquadra, incornicia (si è già accennato al valore di soglia e all'importanza di questi elementi liminali nella poetica dell'artista) un momento specifico della storia, o, meglio, della visione del protagonista:

Quando ebbi atteso pazientemente, a lungo, senza che lo sentissi riporsi a giacere, decisi di aprire un poco una piccola, minuscola, fessura della lanterna. E l'apersi – non potete immaginare quanto pianamente – finché, alla fine, un unico tenue raggio, filamento di ragno, scattò dalla fessura e cadde sopra l'occhio d'avvoltoio.

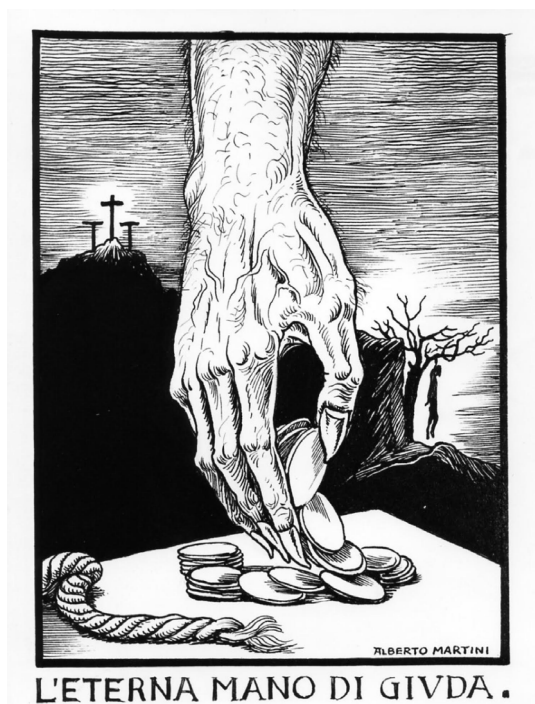
Era aperto, era spalancato, ed io a guardarlo mi sentii una furia. Lo vidi nitidamente – l'azzurro opaco, il tristo velo che mi gelava le ossa; ma del volto, del corpo del vecchio, non vedevo nulla affatto; poiché

¹⁸ La sineddoche come dispositivo retorico-visuale è tipica del linguaggio albertomartiniano ed è utilizzata non solo per la maggioranza delle tavole per Poe, come mostra anche quella per *Berenice*, ma in una grande parte della sua produzione.

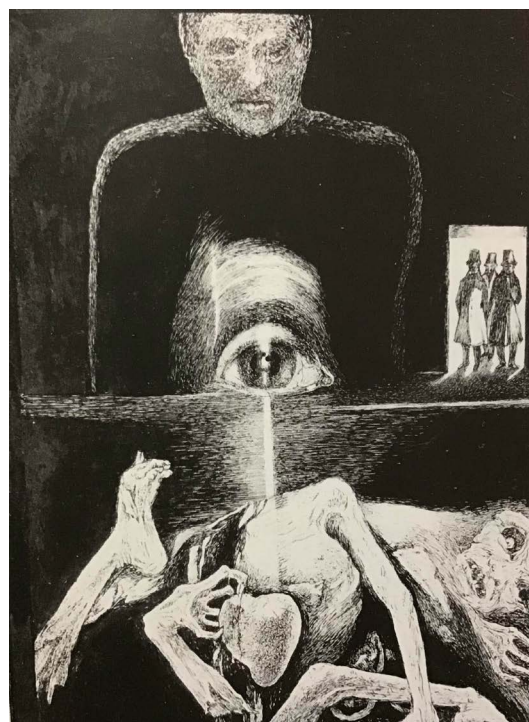
come d'istinto avevo diretto il raggio esattamente su quel punto di dannazione (*ibid.*: 362)

Nessun tentativo di visualizzare i fatti narrati nella loro diacronia è presente nel disegno, l'azione è bandita a favore della *fiss-azione* dello sguardo su un particolare (il volto e nel volto l'occhio) che funge da motore della storia, provocando l'omicidio e poi lo scioglimento finale in cui si dichiara la follia del protagonista. L'effetto fantastico che l'immagine sprigiona deriva, dunque, dall'adozione di un punto di vista parimenti interno: noi vediamo attraverso lo sguardo dell'io narrante, non il dipanarsi degli eventi, nemmeno di quelli ritenuti principali, ma solo l'immagine fissa, bloccata, nella quale tuttavia è in grado di concretarsi la struttura stessa che regge il racconto, e in fondo tutto il genere cui il racconto appartiene. In questo modo, l'esitazione del lettore, che si trova ad abitare la soglia tra iper-razionalismo e follia insieme al protagonista, viene tematizzata in una sola immagine statica e si tramuta nell'esitazione dello spettatore, assecondando la prima condizione del fantastico secondo Todorov.

La terza caratteristica strutturale dell'opera fantastica ha a che fare con l'aspetto sintattico, ovvero con lo svolgimento dell'intreccio, che in questa tipologia di storie procede secondo una traiettoria ascendente e tensiva. *The Tell-Tale Heart* di Poe rispetta questo tipo di progressione nonostante i vertici della tensione siano raggiunti in due momenti distinti, prima con l'omicidio e poi con la dichiarazione di colpevolezza. La scelta martiniana di realizzare una sola tavola grande per ogni racconto risponde ad una esigenza di concrezione eidetica, che si oppone al regime narrativo-cronologico, e che trova una nuova, ma meno efficace, configurazione in una seconda tavola per *Le cœur révélateur*, realizzata negli anni Trenta. Qui Martini, volendo mantenersi fedele al testo finisce per tradirne gli scopi, cadendo in un eccesso didascalico che priva l'immagine dell'efficacia che invece tutta la serie precedente possedeva. La presenza all'interno di un'unica cornice di tutti i personaggi del racconto; la loro disposizione secondo un regime sintattico che ricorda quella degli *emblemata* o del rebus, ove l'occhio, irrealmente situato al centro della scena e del petto del protagonista, dichiara *didascalicamente* la sua qualità di oggetto propulsore della storia esplicitando i nessi causali attraverso l'irraggiamento della propria luce sul corpo fatto a pezzi del vecchio; la rinuncia alla focalizzazione interna, e infine, l'assoluta condizione di impossibilità della scena secondo le leggi di natura, rendono questo disegno incapace di determinare nello spettatore quell'*effetto di lettura* che il fantastico, per essere tale, richiede.



A. Martini, *L'eterna mano di Giuda*, 1944



A. Martini, *Le coeur révélateur*, 1930

Bisogna comunque ricordare che Martini per ogni racconto realizza anche delle tavole minori che fanno da controcanto a quelle grandi: qui viene invertito l'aspetto cromatico, muta il punto di vista e adotta un diverso registro. Scrive Tassi in proposito:

Martini si comporta come se guardasse il materiale di ogni racconto dai due lati opposti di un cannocchiale magico: da un lato l'immagine è vicinissima, incombe nel primo piano, occupa tutto il foglio, è immersa nella notte; voltato l'apparecchio ottico, l'immagine cambia le figure, la posizione, si allontana, diventa piccola e spersa, come una silhouette contro il bianco illuminato del foglio, come un emblema o una sigla, inclusa entro una sfera che la circoscrive e isola. Mentre queste immagini appaiono un poco distaccate, quasi commenti lontani, le immagini maggiori sono violente ed emozionanti (Tassi 1984: 55-6).

La lunga citazione si giustifica in questo contesto poiché mi sembra sottolineare quanto l'artista abbia contezza della propria capacità di piegare la parola altrui alle istanze compositive del proprio pennino generando esiti ricettivi differenti e consapevoli, suggerendo inoltre, attraverso il richiamo al «cannocchiale magico», la possibilità di interpretare le immagini

martiniane anche alla luce delle influenze tra dispositivi ottici, forme del narrare, e forme del disegnare, sulla scorta di quanto Max Milner e poi Michele Cometa hanno fatto con l'opera di Hoffmann¹⁹.

Infine, prima di passare, nell'ultimo paragrafo, all'accostamento con altre illustrazioni dedicate allo stesso racconto, ritengo interessante fare cenno ad un ulteriore elemento, dalla valenza tanto stilistica quanto semantica, il quale ci riporta indietro all'autoritratto col foglio per *Berenice* e ce ne riconferma, indirettamente, la sua interpretazione come manifesto poetico alla luce del quale leggere l'intero ciclo. Nella porzione di volto del vecchio in primo piano de *Le cœur* si condensa infatti tutta l'ossessività della penna (e la penna è prolungamento dell'occhio) di Martini; si tratta di un saggio puntuale in grado di mostrare come l'eccesso di descrittivismo, una speciale morbosità ottica, confliggendo con l'assenza di qualsiasi fondale realistico, contribuisca alla germinazione dell'elemento perturbante, ricordando da vicino anche le teorizzazioni di Caillois su quel fantastico *imprevisto* e di rottura che pare nascere «più che dal soggetto dal modo di trattarlo» (Caillois 2004: 14).

Uno sguardo comparativo alle «secondary series» e qualche provvisoria conclusione

È risaputo quanto la scrittura di Poe sia stata fonte di ispirazione per moltissimi artisti, disegnatori, pittori, fumettisti. Non è questa la sede per fare una storia della ricezione visualizzata dei suoi racconti, tuttavia, appare utile, in relazione al discorso portato avanti sin qui, citare altre illustrazioni, o visualizzazioni, del medesimo racconto al fine evidenziare la capacità martiniana di creare immagini che col testo instaurano quello che potremmo definire un rapporto di omologia strutturale²⁰, il quale consente di nominarle, a giusto titolo, come *fantastiche*, non secondo un'accezione vaga del termine data da una generica 'aria di famiglia' o dalla pura referenza letteraria, quanto piuttosto da un'analisi dei modi della rappresentazione come finora è stata proposta.

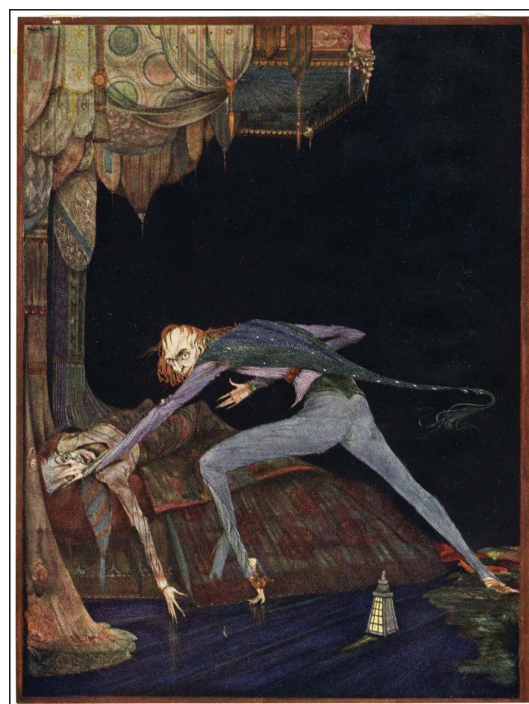
Odilon Redon (1840-1916), il cui nome si trova sovente accostato a quel-

¹⁹ Cfr. Milner 1982; Cammarata 2008; Cometa – Montandon 2009. Sarebbe auspicabile approfondire in altra occasione tale aspetto relativo alle cosiddette 'omologie strutturali' presenti tra modi di vedere e modi di narrare nonché alle influenze di determinati dispositivi della visione sull'arte albertomartiniana.

²⁰ Cfr. Cometa 2005; Louvel 2011.



O. Redon, *Après la lecture d'un conte d'Edgar Poe*, 1883



Harry Clarke, *The Tell-Tale Heart*, 1923

lo dello stesso Martini per via di certe similitudini poetiche, dedica all'opera dello scrittore americano un album composto da sei litografie intitolato *À Edgar Poe* (1982)²¹ e altri *fusains* sparsi, come *Les dents de Bérénice* e *Après la lecture d'un conte d'Edgar Poe* (altrimenti detto *L'œil*), entrambi datati 1883. Nel caso di Redon sarebbe poco corretto parlare di illustrazione. La lettura di Poe serve all'artista come fonte di ispirazione per la creazione di un'opera altra, un poema grafico che è insieme omaggio, interpretazione, appropriazione, che si situa rispetto ai testi quale «équivalent visuel, selon un système d'analogies à préciser, mais qui reste implicite, ambigu ou occulté» (Stead 2012: 118). Diverso, dunque, è il tipo di relazione che con l'ipotesto instaura rispetto a Martini: quest'ultimo, ben più fedele, pensa le sue tavole in stretta correlazione con i testi, mentre Redon concepisce l'album come opera autonoma, sciolta. Per quanto riguarda le modalità rappresentative dei due carboncini citati sarà interessante, tuttavia, osservare la contiguità dei procedimenti: in un caso e nell'altro (che *L'œil* si riferisca a *Le cœur révélateur* resta tuttavia un'ipotesi, per quanto plausibile) l'artista procede rinunciando alla narrazione e isolando l'oggetto mediatore a tal punto da scinderlo dal

²¹ Cfr. Gamboni 1989: 91-105; Stead 2012: 115-55.

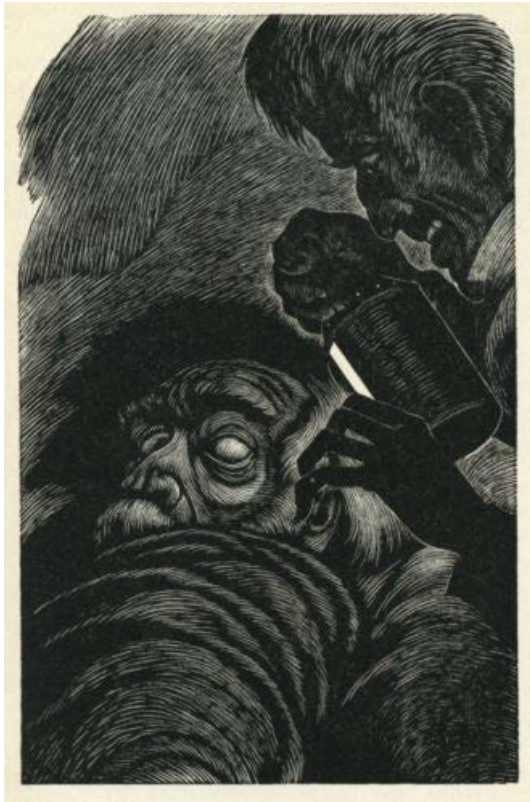
corpo, un'operazione di *disembodiment* che trasporta lo spettatore in un universo visibile che non risponde più delle leggi di natura e che quindi, forse, potremmo azzardare essere più prossimo al campo del meraviglioso che a quello del fantastico, attenendoci ancora alla schematizzazione todoroviana.

Senza insistere su questioni stilistiche o su giudizi qualitativi basterà andare a vedere le scelte espressive effettuate da altri illustratori che nel corso della prima metà del Novecento si sono cimentati con la messa in immagini dei *tales* di Poe²², e in particolare del racconto utilizzato qui come *case study* privilegiato. Tanto il più celebre artista irlandese Harry Clarke (1889-1931), quanto Arthur Rackham (1867-1939) e Fritz Eichenberg (1901-1990), al di là delle ovvie differenze nella poetica figurativa e talvolta anche nella scelta dei momenti rappresentati, si sono mossi in direzioni non dissimili. In tutti e tre i casi il protagonista-narratore è raffigurato dentro l'immagine, determinando l'impossibilità da parte dell'osservatore di identificarvisi: il racconto dei fatti passa così dalla prima alla terza persona. A questa modifica fondamentale si accorda poi un tipo di rappresentazione che tende più alla caratterizzazione degli spazi e dei personaggi che all'amplificazione dell'effetto di lettura di cui si è detto in precedenza, provocando, al contrario, un distacco spettatoriale nei riguardi della storia.

È, invece, nell'adattamento del fumettista argentino Alberto Breccia, interamente dedicato a *Il cuore rivelatore* (1975), che le istanze originarie del testo tornano per essere riformulate nella logica sequenziale della nona arte. In questo caso le scelte formali, la sintassi della pagina, il bianco e nero assoluto e il minimalismo descrittivo, non solamente raccontano la storia ma sono la scaturigine del medesimo effetto ricercato da Martini (e da Poe, naturalmente)²³. La caratterizzazione dei personaggi come degli spazi è ridotta al minimo, tutto si gioca sul ritmo serrato delle nove vignette che occupano la gabbia grafica, sulla ripetizione modulata ove anche il *gutter* si fa significativo, sul continuo campo-controcampo che alternando i punti di vista genera una dilatazione temporale dell'attimo

²² Tra gli artisti italiani ispiratisi ai racconti di Poe vi fu anche Gaetano Previati, le cui tavole furono esposte nella Biennale veneziana del 1901, cui partecipò anche lo stesso Martini e che ne poté rimanere influenzato per alcuni aspetti. Una sola fonte del 1919 cita per la prima volta l'esistenza di un disegno intitolato *L'occhio* e tratto dal racconto *Il cuore rivelatore*, tuttavia non è mai stato rintracciato. Per una ricostruzione cronologica e per una ricognizione dei giudizi critici sul ciclo previatiano cfr. Botta 2017.

²³ Cfr. Barbieri 1991.



A sinistra: F. Eichenberg, *The tell-tale heart*, 1944

In basso: A. Breccia, *Il cuore rivelatore*, 1975



decisivo: il risultato, attraverso questa intelligente coincidenza tra sintattica e semantica, è un'integrazione del lettore-spettatore nello spazio di tensione della storia. Breccia, insomma, per mezzo delle specificità mediali del linguaggio fumettistico, e nonostante le variazioni innestate al livello dell'enunciazione, restituisce la dimensione psicologica che ogni racconto fantastico dovrebbe produrre sul proprio lettore.

L'esercizio comparativo appena proposto, seppur in maniera assai sintetica, ha voluto rafforzare ulteriormente quello che è il proposito di questo contributo. Il raffronto tra gli esemplari che costituiscono quelle che Varga chiama «secondary series», infatti, dà i propri frutti non solo perché consente di individuare il portato semantico di ogni successiva reinterpretazione dei testi di partenza, permettendo di cogliere gli aspetti personali ed epocali che via via si sedimentano nel processo di ricezione (con scarti talvolta meno evidenti nel caso di analisi che si muovono sull'asse della sincronia), ma soprattutto perché si rivela decisivo allo scopo di chiarire le possibilità ermeneutiche di un approccio narratologico (comunque integrato) alle immagini: è il caso dell'utilizzo di categorie quali la focalizzazione, la persona narrativa o del riferimento alle strutture sintattiche, enunciative, retoriche del linguaggio verbale.

L'intenzione, dunque, non è stata quella di interpretare le illustrazioni testualizzandole ad ogni costo quanto quella di prendere a prestito gli strumenti offerti da una disciplina consolidata per provarne le potenzialità conoscitive su un altro *medium*, operazione che in effetti appare tanto più legittima nel caso di immagini che hanno nella letteratura il loro referente. Ricorrere alla codificazione del genere fantastico elaborata a suo tempo da Todorov (al di là di qualche rigidità strutturalista di cui può essere tacciata) ha consentito di porre le basi per una lettura consapevole e sistematica delle immagini martiniane e di individuare la loro possibile funzione nei riguardi del testo: un'amplificazione dell'effetto psicologico sul lettore attraverso espedienti che possono essere definiti anche con il ricorso ad un sistema di commento fino a poco tempo fa ritenuto consustanziale ai soli studi letterari. Il paragone con le tavole di Clarke, Rackham, Eichenberg, più o meno cronologicamente contigue, ha inteso mostrare proprio la discrepanza tra modalità rappresentative specifiche al campo della figuratività mettendole in parallelo con ciò che accade nell'ambito delle strutture narrative. Allo stesso modo la citazione del fumetto brecciano, oltre che sollecitare nuove possibilità d'analisi date dalle specificità del *medium*, funziona da ulteriore sottolineatura rispetto alla tesi proposta.

Se studiare le immagini che affiancano i testi o che sono pensati in

relazione a questi è perciò funzionale alla comprensione dell'opera stessa, dei suoi significati storici e talvolta della sua genesi (così nei casi di autorialità unica), lo è anche dal più ampio punto di vista dell'elaborazione di modelli che consentano l'affermazione e la diffusione di metodi per l'alfabetizzazione visiva. Come proposto da Eleonora Brandigi riguardo al *graphic novel*, anche lo studio dell'illustrazione, col suo statuto intrinsecamente doppio e intermediale, può favorire il necessario processo di *visual literacy*²⁴ verso il quale l'odierna cultura della convergenza ci richiama, «facendo da "ponte" tra logica verbale e visiva» (Brandigi 2013: 52).

Volendo chiudere citando l'autore di una delle più interessanti espansioni transmediali dei testi di Poe²⁵, Lorenzo Mattotti, mi piace riprendere un'intervista rilasciata dall'artista proprio a Brandigi, ove a proposito della presunta dicotomia tra pittura e fumetto auspica ad un superamento tra le frontiere delle arti (*ibid.*: 555) in una rinnovata *Gesamtkunstwerk*: se ciò suona oramai come qualcosa di assodato nel campo della creazione appare invece tanto più necessario affrontare la questione dal punto di vista degli strumenti d'interpretazione e dei sistemi di commento, e cioè di quelle che Varga ha chiamato *metarelations*.

²⁴ Cfr. Elkins 2008; Mitchell 2017.

²⁵ Lorenzo Mattotti è infatti autore di una reinterpretazione grafica dell'opera di Poe, la quale fa parte di un più ampio progetto realizzato in collaborazione con il musicista e cantante Lou Reed: *The Raven*. Si tratta di un'espansione transmediale che parte dai testi di Poe per generare un'opera nuova che coinvolge musica, letteratura e immagini, proponendo un tipo di fruizione sinestetica (Cfr. Reed, Mattotti 2009; un'edizione bilingue con testo in italiano è stata pubblicata nel 2013 da Einaudi). «Romperle tante frontiere» è anche il titolo dello scritto introduttivo di Giorgio Bacci al volume *Lorenzo Mattotti. Immagini tra arte, letteratura e musica* (Bacci 2018).

Bibliografia

- Bacchereti, Elisabetta – Fastelli, Federico – Salvatori, Diego (eds.), *Il graphic novel. Un crossover per la modernità*, Firenze, Firenze University Press, 2020.
- Bacci, Giorgio, *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Firenze, Olschki, 2009.
- Id., “Figure e libri: studi di storia dell’illustrazione”, *Nuova informazione bibliografica*, 2 (2013): 345-70.
- Id., *Lorenzo Mattotti. Immagini tra arte, letteratura e musica*, Pisa, Istos, 2018.
- Bachelard, Gaston, *L’eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière* (1942), trad. it. *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Ed. Cecilia Cohen Hemsì, Anna Chiara Peduzzi, Conaredo, red!, 2006.
- Barbieri, Daniele, *I linguaggi del fumetto*, Milano, Bompiani, 1991.
- Battaglia Ricci, Lucia, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018.
- Bonifacio, Paola (a cura di), *Alberto Martini e Dante. E caddi come l’uom che’l sonno piglia*, Treviso, Canova, 2004.
- Botta, Alessandro, *Illustrazioni incredibili. Alberto Martini e i racconti di Edgar Allan Poe*, Macerata, Quodlibet, 2017.
- Id., ““Il fantasma sorge immediato e potente”. I disegni di Gaetano Previati per i racconti di Edgar Allan Poe: genesi e fonti”, *Saggi e memorie di storia dell’arte*, 41 (2017): 194-221.
- Brandigi, Eleonora, *L’archeologia del graphic novel*, Firenze, Firenze University Press, 2013.
- Breccia, Alberto, *Il cuore rivelatore* (1975), Bologna, Comma22, 2018.
- Caillois, Roger, *Au cœur du fantastique* (1965), trad. it. *Nel cuore del fantastico*, Ed. Laura Guarino, Milano, Abscondita, 2004.
- Calabrese, Omar, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2012.
- Cammarata, Valeria (ed.), *La finestra del testo. Letterature e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2008.
- Carrara, Giuseppe, “L’illustrazione: un problema di teoria letteraria”, *Letteratura e letterature* 15 (2021): 129-147.
- Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996.
- Chapon, François, *Le peintre et le livre. L’âge d’or du livre illustré en France (1870-1970)*, Paris, Flammarion, 1987.
- Chiggio, Ennio (ed.), *Illustratori italiani*, Conegliano, Quadrangolo libri, 1978.

- Cometa, Michele – Montandon, Alain, *Vedere. Lo sguardo di E.T.A. Hoffmann*, Palermo, :duepunti, 2009.
- Cometa, Michele, "Letteratura e arti figurative: un catalogo", *Contemporanea*, 3 (2005): 1-15.
- Elkins, James, *Visual Literacy*, Routledge, New York; London, 2008.
- Gamboni, Dario, *Le plume et le pinceau: Odilon Redon et la littérature*, Paris, Minuit, 1989.
- Genette Gérard, *Seuils* (1987), trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Ed. Maria Camilla Cederna, Torino, Einaudi, 1989.
- Id., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Gizzi, Corrado (ed.), *Alberto Martini e Dante*, catalogo della mostra, Casa di Dante in Abruzzo, Torre de' Passeri, 23 settembre-30 novembre 1989, Milano, Electa, 1989.
- Goldman, Paul – Simon, Cooke, *Reading Victorian Illustration*, Farnham, Ashgate, 2011.
- Hall, James, *The artist's studio. A cultural history* (2022), *Lo studio d'artista. Una storia culturale* trad. it., Eds. Pietro Del Vecchio, Chiara Veltri, Torino, Einaudi, 2022.
- Hamon, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.
- Kaenel, Philippe, *Le métier d'illustrateur (1830-1880). Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, 2005.
- Kibédi Varga, "Criteria for Describing Word-and-Image Relations", *Poetics Today*, 10.1 *Art and Literature I* (Spring 1989): 31-53.
- Lorandi, Marco, *Alberto Martini simbolista*, Milano, Galleria del Levante, 1978.
- Id., *Alberto Martini illustratore di E. A. Poe*, Milano, F. M. Ricci, 1984.
- Id., *Alberto Martini*, Milano, Electa, 1985.
- Id., *Disciplina e trasfigurazione. Alberto Martini e il Teatro*, catalogo della mostra, Museo Teatrale alla Scala, Milano, SELIS, 1992.
- Id., *Edgar Allan Poe interpretato da Alberto Martini*, in *E.A. Poe, Racconti del mistero e dell'orrore: Arabeschi. illustrazioni di Alberto Martini*, Milano, SugarCo, 1974.
- Louvel, Liliane, *Poetics of the Iconotext*, Eds. Karen Jacobs, Laurence Petit, London and New York, Routledge, 2016.
- Mattotti, Lorenzo – Lou Reed, *The Raven* (2009), trad. it. *Il corvo*, Ed. Riccardo Duranti, Torino, Einaudi, 2013.
- Maxime Leroy, *A Study of Authorial Illustration: The Magic Window*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2019.

- Mendelsund, Peter, *What we see when we read* (2014), trad. it. *Cosa vediamo quando leggiamo*, Ed. Maria Teresa De Palma, Mantova, Corraini, 2020.
- Milner, Max, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.
- Mitchell, William John Thomas, trad. it. *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Eds. Michele Cometa e Roberta Coglitore, Milano, Cortina, 2017.
- Pallottino Paola, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Firenze, La Casa Usher, 2020.
- Poe, Edgar Allan, *I racconti (1831-1849)*, Ed. Giorgio Manganelli, Torino, Einaudi, 2017.
- Rajewsky, Irina, O., "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermédialités / Intermediality*, 6 (2005): 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>, [ultimo accesso 09/11/2022].
- Ead., "Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate", *Between*, 8.16 (2018), <https://doi.org/10.13125/2039-6597/3526> [ultimo accesso 09/11/2022].
- Redon, Odilon, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, Paris, Wildenstein Institute, 1998.
- Ryan, Marie-Laure, "Introduction", in *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*, Ed. Marie-Laure Ryan, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 2004: 1-40.
- Söderberg, Rolf, *French Book Illustration 1880-1905*, Stockholm, Almqvist & Wiskell, 1977.
- Stead, Evanghelia, *La Chair du livre. Matérialité imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, PUPS 2012.
- Stoichita, Victor I., *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes* (1993), trad. it. *L'invenzione del quadro*, Ed. Benedetta Sforza, Milano, Il Saggiatore, 2004.
- Tassi, Roberto, "Il dominio dell'ombra", in *Alberto Martini illustratore di E. A. Poe*, Ed. Marco Lorandi, Milano, F. M. Ricci, 1984: 42-59.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), trad. it. *La letteratura fantastica*, Ed. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 2000.

L'autrice

Viviana Triscari

Viviana Triscari è dottoranda in Scienze dell'Interpretazione presso l'Università degli Studi di Catania con un progetto di ricerca incentrato sull'opera, scritta, dipinta e disegnata, di Alberto Martini (1876-1954), indagata a partire dalla categoria ermeneutica della *doppelbegabung* e dai nuovi approcci metodologici proposti dai *Visual Studies*. I suoi interessi sono rivolti alle differenti possibilità di relazione tra parola scritta e immagine (ecfrasi, illustrazione, iconotestualità) con una attenzione particolare verso le scritture autobiografiche degli artisti e le forme di interazione tra *fiction*, *non-fiction* e immagini nella narrativa italiana contemporanea in autori come Trevi, Falco, Pincio.

Email: v.triscari88@gmail.com

L'articolo

Data invio: 30 ottobre 2022

Date accettazione: 28 febbraio 2023

Date pubblicazione: 30 maggio 2023

Come citare questo articolo

Triscari, Viviana, "Una «monomania, inaudita e straordinaria». Le *fantastiche* illustrazioni di Alberto Martini per i racconti di Edgar Allan Poe", *La narrativa illustrata fra Ottocento e Novecento*, Eds. C. Cao – G. Carrara – B. Seligardi, *Between*. XIII.25 (2023): 203-229, <http://www.betweenjournal.it/>

