

## Capitolo I

### Il percorso artistico di Giulio Aristide Sartorio

“Molte notti Sansonetto faceva un sogno;  
gli pareva di entrare in un ambiente ceruleo che si squarciava  
per farlo penetrare in un altro che si squarciava ancora all’infinito.

Quel giorno sognò desto, ed entrò nelle stanze di Raffaello,  
nelle Logge, nella Pinacoteca come se le pareti papali  
si aprissero una più profonda delle altre  
e lo sbalordissero meravigliandolo talmente che,  
sazio, quasi s’addormentò in piedi”

(G. A. Sartorio, *La favola di Sansonetto Santapupa*, 1926)

#### 1.1 Gli anni della formazione

Giulio Aristide Sartorio nasce a Roma nel 1869. Della sua famiglia e della propria adolescenza fino al 1883 l’artista scriverà sotto forma di romanzo nella *Favola di Sansonetto Santapupa*, concepita durante la prigionia presso il campo di Mauthausen nel 1916, e pubblicata a puntate fra il 1926 ed il 1929 sulla *Rassegna Nazionale*. Figlio d’arte Sartorio apprende il mestiere dal nonno Girolamo e dal padre Raffaele, entrambi artisti:

“I primi rudimenti l’ebbi da mio padre, volevo diventare scultore.  
Scultore, no, - sentenziò mio padre e sentenziò giusto.  
Quel che costa la scultura e materialmente incalcolabile, il pittore è più elastico, più libero,  
più individuale.”<sup>1</sup>

Si stanca presto degli studi istituzionali, frequenta per poco l’Istituto di Belle Arti ma lo abbandona presto a favore di botteghe di artisti noti in ambito romano, fra cui quella di Luis Alvarez Català, allievo a sua volta di Mariano Fortuny, personalità molto in voga nella Roma del tempo.

I suoi esordi come pittore iniziano molto presto:

“Cominciasti assai presto a produrre: a diciassette anni d’età guadagnavo la vita disegnando la prospettiva ed acquerellando per gli architetti, facendo i fondi agli acquarelli altrui, e ai diciannove, un piccolo studio in via Borgognona portava il mio nome; là perpepravo ad olio

---

<sup>1</sup> G. A. Sartorio, *Le confessioni e le battaglie di un artista*, in “Il Secolo XX”, 1907 (ora ripubblicato in G. A. Sartorio, *Il Realismo Plastico fra Sentimento ed Intelletto*, catalogo a cura di P. A. De Rosa e P. E. Trastulli, Orvieto, Palazzo Coelli, 8 maggio-18 luglio 2005, Roma, 2005).

ed all'acquerello moschettieri, donnine alla Watteau, attratto com'ero dall'orbita Fortuniana"<sup>2</sup>.

È il 1883 quando Sartorio debutta ufficialmente con il dipinto *Malaria (Dum Romae consulitur morbus imperat)* presentato per l'inaugurazione del Palazzo delle Esposizioni di Roma. Evidente nell'opera, anche per stessa ammissione dell'artista, echi caravaggeschi e riberiani rivisitati in chiave personale, a partire dalla scelta di quei luoghi della campagna e della palude romana che poi diverranno *leit motiv* di una intera stagione dell'arte sartoriana. La protagonista, una "ciociaria piangente il figlio morto di malaria" come la definisce Diego Angeli, è dunque solo un pretesto, la protagonista è infatti la natura.

Esposizione a parte, questa annata è particolarmente significativa nella biografia dell'artista perché segna l'incontro con Gabriele D'Annunzio, giunto a Roma da qualche anno ed impegnato in una fervente attività giornalistica nelle pagine del "Fanfania". *Teade d'union* fra i due artisti è l'editore Angelo Sommaruga. Lo stesso Sartorio chiarisce i passaggi di questo incontro:

"Tentai per l'esposizione del 1882 [1883] una prima opera e dipinsi la *Malaria*, preoccupato di omigliare al Caravaggio e al Ribera. Il quadro fu sul limitare della Galleria d'Arte Moderna, ma finì nelle mani del Sommaruga che lo vendé in America. Allora, dal Sommaruga, conobbi quel cenacolo che tanto prometteva per l'arte italiana: Michetti, Caracci, D'Annunzio, Scarfoglio. Sommaruga aveva in me intuito l'illustratore ed esordì appunto con le testate della *Cronaca Bizantina*"<sup>3</sup>.

La "Cronaca Bizantina" costituisce un momento emblematico per la diffusione a Roma di un decadentismo raffinato, non a caso la stagione romana di D'Annunzio è quella più marcatamente decadente. È una Roma "preraffaellita". secondo la felice definizione di Riccardo D'Anna<sup>4</sup>, quella che vede protagonista lo scrittore e giornalista mondano. D'Annunzio si nutre della lettura di autori inglesi, fra cui spiccano Rossetti e Swinburne, e

<sup>2</sup> G.A. Sartorio, *Le Confessioni e le battaglie di un artista*, op. cit.

<sup>3</sup> G.A. Sartorio, *Le Confessioni e le battaglie di un artista*, op. cit.

<sup>4</sup> Cfr: Riccardo D'Anna, *Roma Preraffaellita. Note su G. D'Annunzio, D. Angeli, G. A. Sartorio*, Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1996.

recupera i poeti cari ai preraffaelliti inglesi, Dante *in primis*, dallo stilnovo alla lirica quattrocentesca. Il sodalizio fra Sartorio e D'Annunzio si realizza nel 1886 quando l'artista illustra con quattro disegni la preziosa *editio picta* della raccolta dannunziana *Isaotta Guttadauro*, sforzandosi di realizzare una prima corrispondenza fra testo letterario ed immagini su cui ritornerà anni dopo nel suo *Sibilla*. Di stampo preraffaellita è anche il *Trittico delle Sibille*, concepito da D'Annunzio come dono di nozze per l'amico Carmelo Errico, in cui i tre sonetti del poeta vengono illustrati da Sartorio. Dopo *Isaotta* infatti la collaborazione fra i due artisti si mantiene costante e Sartorio illustra molti libri del poeta.

I riconoscimenti per Sartorio arrivano presto. Una committenza non portata a termine<sup>5</sup> ma sfociata in un viaggio a Parigi permette all'artista di entrare in contatto con uno dei centri nevralgici per l'arte del tempo. Le numerose lettere<sup>6</sup> scritte durante il soggiorno parigino all'amico Giorgi ci raccontano le impressioni personali del giovane artista giunto nella *Ville Lumiere*, le sue visite al Louvre, al Palazzo di Lussemburgo, a Versailles, a Fontainebleau. Significativo come a Parigi Sartorio mostri subito le sue inclinazioni in fatto di arte. Nel 1874, solo dieci prima del suo soggiorno parigino, la capitale francese aveva ospitato all'interno dello studio del fotografo Nadar, al n. 35 di Boulevard des Capucines, una mostra di centosessantacinque opere - dipinti, disegni, acquerelli, pastelli - eseguiti da artisti appartenenti alla "Società anonima degli artisti, pittori, scultori, incisori", fondata l'anno precedente. Fra gli espositori presenti Astruc, Bracquemond, Boudin, Cezanne, Degas, Guillaumin, Monet, Morisot, De Nittis, Pissarro, Renoir, Sisley. A questa data l'impressionismo era ufficialmente nato.

---

<sup>5</sup> La committenza in questione riguarda la decorazione per il villino del Conte Gamberini, mai portata a termine da Sartorio a seguito di una farraginosa controversia con il committente. Il Conte sovvenzionò all'artista il viaggio a Parigi nel 1884 dove Sartorio si era recato per studiare dal vivo le decorazioni settecentesche di Versailles e di Fontainebleau, punto di partenza per l'incarico decorativo avuto dal Gamberini.

<sup>6</sup> G. A. Sartorio, *Lettere a Giorgi*, in *Giulio Aristide Sartorio. Figura e decorazione*, a cura di B. Mantura e A. Damigella, Roma, 1989.

La corrispondenza indirizzata da Parigi al Giorgi nel 1884 permette di seguire da vicino lo svolgimento delle giornate di Sartorio. Negli itinerari e negli incontri effettuati dall'artista il movimento impressionista sembra quasi assente, De Nittis e Boldini a parte, nessuna menzione è fatta di artisti appartenenti alla corrente. Piuttosto Sartorio preferisce frequentare colleghi italiani, fra cui il pittore Corcos e lo scultore Ernesto Troili, entrambi legati al gallerista Goupil. Questa compagnia lo introduce nel giro meno "ufficiale" dell'arte parigina, di cui fanno parte anche gallerie private, fra cui la Sedelmayer, e quella di George Petit, entrambe presenti nei racconti di viaggio sartoriani. Il tono di questi *reportages* è discusso e confidenziale:

“Questa sera sono stato da Corcos e poi a pranzo con lui. Voi saprete che Corcos è allievo di Morelli, ebbene ha pranzato con noi un amico di Morelli, De Santis pittore, il quale ha visitato l'esposizione insieme con lui – Mi dice che a Morelli il quadro di Roma piacque moltissimo e che disse che io era un petroliere dell'arte”<sup>7</sup>.

In questo breve passo si accenna ad un artista napoletano che Sartorio conobbe per la prima volta in giovane età. Si tratta di Domenico Morelli, il quale “predicò ed insegnò la moralità della pittura italiana e ne valorizzò il suo contenuto etico. Splendette come un faro”<sup>8</sup>. Morelli fu uno degli artisti più apprezzati da Sartorio grazie al suo stile meno accademico e maggiormente libero, che lo distingueva soprattutto nell'uso del colore e nel saper fondere verismo e tardo romanticismo a modelli neoseicenteschi.

Parigi lascia un segno indelebile in Sartorio. Nonostante l'avversione per una certa pittura contemporanea, l'artista nella capitale francese non recupera solo un passato glorioso, ben evidente nelle sale del Louvre e delle residenze reali, ma riceve nuova linfa:

<sup>7</sup> G. A. Sartorio, *Lettere a Giorgi*, op. cit.

<sup>8</sup> G. A. Sartorio, *Antonio Mancini*, in “La Nuova Antologia”, 16 Gennaio 1931, Roma.

“Qui acquisto una persuasione della riuscita nell’arte, una convinzione che l’arte qualunque essa sia è apprezzata ed applaudita che mi sento una calma una sincerità di spirito che voglio sperare sarà una nuova qualità del mio carattere. C’è mondo per tutti”<sup>9</sup>.

Interessante sottolineare come in questo primo contatto con l’arte europea le scelte di Sartorio tradiscano le sue future inclinazioni. In maniera risoluta egli decide di prolungare il suo soggiorno parigino al mese di maggio per presenziare all’inaugurazione del *Salon*. Non farà lo stesso per la mostra degli *Artistes Indépendant*, inaugurata pochi giorni dopo, che vedrà fra i partecipanti anche George Seurat (con la prima delle sue tele di grandi dimensioni, *Une Baignade*, la quale, respinta dalla giuria del *Salon* viene in questa sede riproposta), Paul Signac, suo compagno nella stagione puntinista, e Odilon Redon, uno dei più acclamati pittori simbolisti. Tracce fugaci di impressionismo è possibile coglierle all’interno di alcuni fogli di corrispondenza fra Sartorio e Giorgi, ossia negli schizzi acquerellati che l’artista concepisce come valido corredo alla sua scrittura privata. Qui scorci cittadini e vezzose *cocottes* presentano sì tagli prospettici originali ed una resa immediata, per così dire “impressionistica” della realtà, ma rimangono pur sempre confinati in una dimensione intima senza pretese, che non rivela nessuna adesione ufficiale di Sartorio all’Impressionismo ma semmai un tentativo di trasferire graficamente e con immediatezza le suggestioni e l’atmosfera dei luoghi visitati.

La committenza per il Conte Gamberini nel 1884 fu dunque il pretesto che spinse Sartorio alla volta di Parigi. Il ritorno in patria dell’artista, pur costituendo un momento difficile della sua carriera, coincise con l’apertura di una nuova stagione:

“Tornato a Roma eseguii gli stucchi, dipinsi le volte, ma le mie pitture parvero al committente orribili; ed a mia insaputa, senza lasciarmele neanche ultimare, fece il contratto con un altro pittore che assunse l’impresa di ridipingere entro i miei riquadri a stucco.[...] Quando accadde questo primo disastro invocai una giuria artistica perché

---

<sup>9</sup> G. A. Sartorio, *Lettere a Giorgi*, op. cit.

giudicasse se l'opera mia era senza valore; mi proponevo in questo caso di restituire gli acconti, e quali giudici vennero Eduardo Fournier, dell'Accademia di Francia, e Josè Villegas. Essi giudicarono ingiustificato l'atto del committente e Villegas da quel giorno nutrì per me un vivo interesse. Affittai uno studio vicino al suo, lo studio dove abito ancora, e qui cominciò la mia vera attività; Villegas come maestro mi tolse definitivamente le cattive abitudini acquisite con la pittura di commercio, come amico mi mise in contatto con vari amatori che mi offrirono la possibilità di lavorare. Allora, nel 1885, incominciai a dipingere la prima grande tela, quei *Figli di Caino*, che esposi a Parigi nel 1889. Il quadro piacque al Meissonier, piacque al Gerome e il successo mi dié in Italia una prima notorietà”<sup>10</sup>

Da questo brano emergono alcuni indizi interessanti, in particolare la datazione indicata da Sartorio per la genesi dell'opera *I figli di Caino* è il 1885. Molti anni dopo, nel 1930, l'artista proporrà una diversa versione dei fatti:

“Allora intorno al 1887, un certo inglese ubriaco aveva avuta l'ordinazione di una grande decorazione per l'America e non la sapeva eseguire. Per un migliaio e mezzo di lire gliela feci io e con quella egregia somma dipinsi *Figli di Caino*<sup>11</sup>.”

Secondo Bruno Mantura è ipotizzabile che il 1885 sia effettivamente l'anno in cui Sartorio concepisce il progetto dell'opera, portata a termine prima del 1889 per l'Esposizione Universale parigina. Una lunga gestazione avrebbe quindi segnato la storia di questa tela, insieme ad un clamoroso successo, la medaglia d'oro ottenuta a parità di merito con il pittore Segantini. *I figli di Caino* racconta in circa sei metri di larghezza il tema di Caino, filtrato dalla cultura francese ed inglese, in particolare dai versi di Leconte de Lisle. Ma se la figura di Caino nella tela di Sartorio è senza volto, ricoperto da una coltre di barba e capelli, come descritto dallo scrittore francese, “tuttavia la composizione non sembra riflettere lo spirito intrinseco del poema di Leconte: l'essere Caino ribellione, coscienza e opposizione alla divinità castigatrice. Il Caino di Sartorio, raffigurato seduto e non eretto come lo descrive il poeta

<sup>10</sup> G. A. Sartorio, *Le confessioni e le battaglie di un artista*, in “Il Secolo XX”, 1907 (ora in G. A. Sartorio. *Il Realismo Plastico fra Sentimento ed Intelletto*, op. cit.).

<sup>11</sup> G. A. Sartorio, *Lettera a Tommaso Sillani*, 5 Ottobre 1930, (ora in G. A. Sartorio. *Il Realismo Plastico fra Sentimento ed Intelletto*, op. cit.).

non è Prometeo, anche se il pittore esaltandone l'aspetto "antistorico ed antianeddótico" [...] sembra suggerire una lettura più simbolica che realista, immagine di una triste e rassegnata condizione umana"<sup>12</sup>. Suggestioni letterarie a parte, il dipinto ebbe un forte impatto non solo per via delle dimensioni ma per l'impasto cromatico denso, la torbida ambientazione, la luce, che di ascendenza caravaggesca è funzionale alla resa dei corpi o dei particolari degni di nota. Un *melange* di modelli secenteschi dunque, fra Caravaggio, Rubens e Spagnoletto, un "quadro di nudi dipinto allorquando neanche nella scultura si osava più riprodurre le nudità"<sup>13</sup>, cui il pittore aggiunge spunti tratti dalla pittura contemporanea francese. Citazione più o meno evidente nella realizzazione della tela è *Le Jésus au tombeau* (di Jean-Jacques Henner<sup>14</sup> artista di ascendenza romantica), impressionante per il rigore della composizione, lo studio del colorito cadaverico, e l'originalità del punto di vista, immaginato come dall'interno stesso del sepolcro. Sartorio probabilmente vede l'opera nel *Salon* del 1884 di cui acquista il catalogo, e la riprende evidenziando l'andamento orizzontale della tela nel corpo del fanciullo morto in primo piano (come nel Cristo di Henner) isolato in questo modo dal groviglio di nudi maschili e femminili presenti nella scena.

L'opera saratoriana nella sua complessità non riscuote grande successo da parte della critica, ma rivela in nuce le potenzialità dell'artista, ben evidenziate da Ugo Fleres:

"Orbene, tutti i sentimenti che il quadro desta, direi quasi la narrazione, l'elemento epico che ne scaturisce, sono ingombrati da simili dubbiezze. A determinare l'intendimento del pittore non basterebbero mille parole; basterebbe un carattere che nella composizione non trovo, e che così, senza l'ardimentosa tela innanzi a me, non saprei definire in alcun modo. Eppure, in questo rude e strano quadro, Aristide Sartorio si rivela artista potente. Non è maturo, ed è naturale, ma è studioso, d'intelletto acuto e nobile, disegnatore di forza non comune, coloritore ancora un po' crudo, ma ricco di finezza nei particolari. E se

<sup>12</sup> B. Mantura, *Giulio Aristide Sartorio. Figura e decorazione*, op. cit. p. 19.

<sup>13</sup> G. A. Sartorio, *Lettera a Tommaso Sillani*, op. cit.

<sup>14</sup> L'esperienza francese di Sartorio è ricostruita ed indagata da F. Castellani, *Cresima d'artista a Parigi*, in *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, catalogo a cura di R. Miracco, Roma, Chiostro del Bramante, 24 marzo-11 giugno 2006, Firenze 2006.

quest'ultima osservazione parrà contraddittoria, si ricordi che l'età del Sartorio è l'età delle contraddizioni. Ove egli giunga a far corrispondere tra loro e contemperarsi le facoltà che mostra con singolare energia, ove egli insomma si maturi senza s fibrarsi, l'Italia avrà un gran pittore in più"<sup>15</sup>.

La vittoria riportata a Parigi inaugura in un certo senso una nuova stagione sartoriana, del resto, “siamo tutti d'accordo nel considerare bigiotteria le medaglie, ma allora sui ventinove anni mi parve un fatto straordinario destinato ad aprirmi chissà quale avvenire”<sup>16</sup>. Queste le parole di Sartorio quasi sul finire degli anni.

Compagno di viaggio dell'artista durante la fortunata esposizione del 1889 a Parigi fu Francesco Paolo Michetti, una “guida indimenticabile” per Sartorio, tramite per la conoscenza della scuola di Barbizon filtrata poi nella sua produzione paesaggistica. I giovani pittori di Barbizon cercavano il contatto diretto con la natura, il loro trasferimento nella campagna francese ai margini della foresta di Fontainebleau, era una scelta di vita, rifiuto all'incalzante industrializzazione cittadina considerata nella sua carica distruttiva. Del gruppo fecero parte insieme ad altri giovani Théodore Rousseau, Charles-Francois Daubigny, Jean-Francois Millet, i quali praticavano *l'en plein air*, studiavano i mutamenti luministici e cromatici con il trascorrere delle ore del giorno, eleggevano la natura a vera protagonista delle loro opere. Michetti aveva di certo familiarità con questi artisti spingendo Sartorio ad una rivalutazione di questo genere.

“Andammo a Parigi. Nella sezione francese d'arte v'era un'eccezionale mostra retrospettiva e F. P. Michetti, descritto sempre come una specie di selvatico provinciale, mi si rivelò là un conoscitore magnifico dell'arte centennale. La scuola di Barbizon vie era rappresentata al completo e fu davanti a quelle opere che incomincia ad amare la pittura di paesaggio che fin allora avevo considerata quale manifestazione inferiore. [...] Qualche settimana dopo tornammo in Italia. – Vieni a Francavilla c'è Gabriele. – Andai a Francavilla e fu allora che cominciai a dipingere il paesaggio. Una mattina eravamo usciti di buon'ora e la campagna sotto la rugiada splendeva come un mare di gemme al sole sorgente. – Quanto è bello! – é bello quanto le nudità che dipingi nella luce dello studio ma

<sup>15</sup> Uriel, *Quadri*, in “Capitan Fracassa”, Roma, Anno X, n.90, 1 aprile 1889 (ora in G. A. Sartorio. *Il Realismo Plastico fra Sentimento ed Intelletto*, op. cit.).

<sup>16</sup> G.A. Sartorio, *Lettera a Tommaso Sillani*, op. Cit

lo spettacolo è più spontaneo. – Che peccato non abbia i colori. – Prendi la mia scatola dei pastelli. E così fu che diventai paesista”<sup>17</sup>.

Il 1889 è dunque un anno cruciale: Sartorio scopre la sua inclinazione verso la pittura di paesaggio e D’Annunzio, anch’egli ospite di Michetti in Abruzzo, scrive il suo primo romanzo, *Il Piacere*, delineando il protagonista, il pittore-poeta Andrea Sperelli, con tratti palesemente autobiografici. Il personaggio dannunziano, *alter ego* dell’autore, si caratterizza per una visione edonistica-estetica ma nasconde anche probabili affinità con Sartorio: a partire dalla scelta, forse non casuale, delle iniziali del suo nome, A e S. Aristide Sartorio è infatti pittore e poeta come Andrea Sperelli, colto e raffinato esteta, attratto come D’Annunzio dalle atmosfere decadenti e preraffaellite di matrice anglo-francese.

## 1.2 Un preraffaellita a Roma

Nel 1890 la commissione da parte del conte Primoli per il trittico *Le Vergini savie e le Vergini Folli* nutre in Sartorio il desiderio di affinare le sue conoscenze sui preraffaelliti. Fra il 1890 e il 1895 l’artista si reca a Londra diverse volte, attratto principalmente dall’opera di William Morris, Burne-Jones e non ultimo dal pittore-poeta Dante Gabriele Rossetti. Prima di queste date, infatti, la conoscenza che l’artista aveva dei Preraffaelliti era quasi esclusivamente letteraria, mediata dalla cultura dannunziana, come egli stesso ammette nella lettera a Tommaso Sillani.

“È noto che in certo tempo, frequentando la casa degli Stillmann, io mi interessassi del prerafaellismo inglese e che poi in Inghilterra conoscessi quasi tutti i prerafaellisti superstiti. Gabriele Rossetti era morto; ma sai caro Sillani, chi fu il primo a parlarmi dell’opera del Rossetti? Gabriele D’Annunzio che allora, ospite di Michetti, scriveva *Il piacere* e che aveva ormai in numeri riproduzioni dei quadri dell’enigmatico artista. Io le guardavo attratto e Francesco Paolo sorrideva diffidente”<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> G. A. Sartorio, *Lettera a Tommaso Sillani*, op. cit.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

È presumibile che a Roma Sartorio ebbe modo di vedere alcune opere preraffaellite nelle esposizioni promosse dal gruppo *In Arte Libertas*<sup>19</sup> capitanato da Nino Costa. L'artista non compare fra i membri dell'associazione, ne diviene solo segretario, come egli stesso tiene a precisare:

“[...] non è vero che io sia stato mai uno scolaro di Giovanni Costa come taluno ha stampato. Nello studio di Giovanni Costa non sono entrato mai, e se fra noi si stabilirono nella società *In Arte Libertas* cordiali relazioni piene di reciproca stima e qualche volta di affettuosa gentilezza, per istinto non mi sono mai creduto allievo di nessuno e se idee di libertà e di visione devo a qualcuno, le devo a Michetti più che a altri.”<sup>20</sup>

Nell'orbita del Costa gravita in quel periodo Lisa Stillman, giovane artista legata ai Preraffaelliti, la cui matrigna Marie Spartali Sillman, aveva posato come modella per la confraternita inglese. Sartorio, come mostrano i suoi scritti, subisce il fascino della giovane, si accende “d'una candida passione”<sup>21</sup>, ripercorrendo quindi le orme dei colleghi inglesi spesso invaghiti delle proprie muse. La famiglia di Lisa al completo era giunta a Roma nel 1886, nel loro salotto erano esposte diverse opere<sup>22</sup> di Burne-Jones e Rossetti. Il conte Primoli appassionato di fotografia immortalò in alcuni *tableaux vivant* le donne di casa Stillman, le tre sorelle Bella, Effie e Lisa, le quali compaiono in una sua foto dal titolo *Concerto Femminile*. Ma è principalmente il poeta-pittore Rossetti il polo di attrazione per Sartorio e per il circolo dannunziano,

---

<sup>19</sup> L'Associazione *In Arte Libertas* viene fondata nel 1886 da Nino Costa pittore romano e animatore del gruppo di cui fecero parte artisti quali: Adolfo de Carolis, illustratore di D'Annunzio, Alessandro Morani, Onorato Carlandi. Il movimento di matrice anti-accademica entra in polemica con l'arte ufficiale promovendo un genere sostanzialmente verista che alla pittura da cavalletto preferisce quella dal vero. La natura è qui protagonista, indagata nei suoi aspetti simbolici attraverso i paesaggi. L'associazione organizza esposizioni di respiro internazionale favorendo anche la conoscenza dei Preraffaelliti in Italia. Il gruppo si riunisce nel romano Caffè Greco, frequentato all'epoca anche da D'Annunzio, il quale in quell'ambiente cercherà gli illustratori per *l'editio picta* della sua *Isotta Guttadauro*. Nel 1904 l'associazione si scioglie e molti esponenti del gruppo entrano a far parte dei “XXV della Campagna Romana”, società che sulla scia del maestro Costa, privilegia le ambientazioni della campagna romana dove abitualmente gli artisti si recano per concepire i loro paesaggi.

<sup>20</sup> G. A. Sartorio, *Lettera a Tommaso Sillani*, op. cit.

<sup>21</sup> G. A. Sartorio, *Le confessioni e le battaglie di un artista*, op. cit.

<sup>22</sup> Questi aspetti sono indagati da S. Berresford e P. Nicholls in *Sartorio e il mondo artistico inglese*, in *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, catalogo a cura di R. Miracco, op. cit.

sia per le origini abruzzesi, sia per la ripresa della grande tradizione poetica italiana centrata nella triade Dante-Petrarca-Boccaccio. Dante Gabriele Rossetti era infatti una sorta di *alter ego* di Andrea Sperelli e quindi di riflesso anche di Sartorio. Conduceva una vita fuori dagli schemi, praticava contemporaneamente scrittura e poesia e riuniva nelle sue opere gli emblemi della cultura decadente *fine de siècle*. D'Annunzio, all'epoca della scrittura del *Piacere*, possedeva solo qualche riproduzione delle opere rossettiane, queste, insieme alle opere prestate dagli Stilmann per le mostre di *In Arte Libertas*, costituivano il ristretto repertorio preraffaellita alla portata di Sartorio, prima del suo soggiorno londinese nel 1883. Di lì a poco Burne Jones avrebbe dato vita all'unico esempio di opera preraffaellita a Roma: la decorazione musiva per la Chiesa americana anglicana di San Paolo entro le Mura. Sartorio ebbe modo di vedere i mosaici in via di realizzazione prima di partire per Londra. Nel 1889, in compagnia di Michetti, si era nuovamente recato all'Esposizione Universale di Parigi in cui erano esposte opere di Millais, Watts e Burne-Jones.

Il viaggio in Inghilterra di Sartorio nel giugno del 1893, nasceva dal desiderio di un incontro diretto, e non più mediato, con la pittura preraffaellita, sfociato poi in due importanti contributi scritti: *Ancora dei Preraffaelliti*, in “La Nuova Rassegna”, 1894, rivista per la quale era stato incaricato di scrivere una serie di articoli, e *Nota su Dante Gabriele Rossetti* per “Il Convito”, 1895. Questi, insieme ad altri articoli scritti dopo il soggiorno londinese, costituiscono una fonte preziosa, permettono di ricostruire i movimenti dell'artista e quindi di far luce sulle sue posizioni e preferenze artistiche. Da questa documentazione apprendiamo che Sartorio recensisce l'Esposizione annuale della Royal Academy dal quale rimase sostanzialmente deluso, segnalando solo poche opere, fra cui quelle di Jhon Brett, paesaggista preraffaellita, e di Waterhouse ed Alma Tadema, le quali ovviamente sentiva più vicine al suo gusto. Incontra quindi Burne Jones, scrive su Turner e

Constable, ammira una serie di opere nei principali musei londinesi, al National Gallery, Kensington Museum, e naturalmente, ha modo di studiare dal vivo due opere capitali di Rossetti, *Ecce Ancilla Domini* e *Beata Beatrix*, attingendo ad un repertorio preraffaellita non ancora giunto a Roma. A questo punto le sue posizioni diventano chiare: decide che la linea preraffaellita da seguire non era quella basata sulla minuziosa restituzione della natura, alla Holman Hunt, piuttosto quella percorsa da Rossetti e Burne-Jones. Grazie alla conoscenza con l'archeologo Giacomo Boni, diffusore della cultura preraffaellita a Roma, Sartorio riesce ad entrare nella cerchia di artisti inglesi come Webb e Murray.

“Sia Webb sia Fairfax Murray conoscevano bene Burne-Jones. Il poliedrico Murray perché era stato a lungo assistente di Burne-Jones e poi collaboratore di Ruskin e di Rossetti. Fu anche collezionista d'arte preraffaellita e d'arte antica, oltre che consigliere di numerosi musei inglesi e stranieri. Probabilmente proprio Murray fece da cicerone a Sartorio nelle sue “missioni preraffaellitiche”, se non altro perché parlava un “italiano correttissimo”, anche se l'artista italiano “lesse molto di letteratura ed imparò a fondo l'inglese”. Tramite Webb Sartorio incontrò Murray a casa di Morris, dove vide alcuni disegni di Rossetti. Murray invitò l'italiano a casa sua a Holland Park, per vedere la sua eccezionale collezione di opere preraffaellite, specie di Rossetti”<sup>23</sup>.

La ricostruzione di questo sodalizio con Murray, la possibilità di visionare la sua preziosa collezione, la conoscenza di Morris e Webb, sono tutti elementi che permettono a Sartorio di costruirsi una propria visione sul personaggio che più lo interessava, ossia Rossetti, confluita poi in quella *Nota su Dante Gabriele Rossetti*, del 1895, uno dei primi testi che apre all'Italia la conoscenza dell'arte preraffaellita e del suo maggiore interprete.

Sartorio tornerà a Londra l'anno successivo, voleva visionare altre due opere di Rossetti, *Dante's Dream* a Liverpool e *The Seed of David* in Galles, e forse allestire una propria mostra londinese. Alcuni dipinti concepiti in quegli'anni “alla Tadema” fanno credere che l'artista volesse entrare nella piazza inglese

---

<sup>23</sup> Berresford e P. Nicholls in *Sartorio e il mondo artistico inglese*, in *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, op. cit., p. 109.

forse favorito da alcuni noti mercanti d'arte, i quali contribuirono alla circolazione ed alla vendita di alcune sue opere a Londra. In quell'estate del 1894 Sartorio ebbe modo di visitare il capolavoro del British Museum, il fregio del Partenone, l'eco di quest'opera tornerà nei successivi cicli decorativi. Conobbe Holman Hunt nel suo studio e proseguì la visita delle opere preraffaellite più note spingendosi a Liverpool, dove vide *Dante's Dream* di Rossetti, a Manchester, dove erano esposti gli affreschi di Maddox Brown nella Manchester Town Hall, ed Oxford, dove si realizzarono fra il 1857-59 le prime collaborazioni fra Rossetti, Burne-Jones e Morris per gli affreschi della Old Library presso la Oxford Union. A Londra conobbe il Presidente della Royal Academy, Lord Leighton, nella cui abitazione in pieno stile preraffaellita nei pressi di Holland Park (oggi una delle più preziose case-museo di Londra) era presente una ricca collezione di opere dello stesso Leighton e di altri artisti.

Preziosa ed ulteriore testimonianza del periodo preraffaellita di Sartorio è costituita dal recente ritrovamento di un catalogo presso gli archivi della famiglia Sartorio<sup>24</sup>. Il testo in questione è *Edward Burne-Jones a Record and Review*, a cura di Malcolm Bell, edito a Londra nel 1893. Si tratta di una monografia sull'artista inglese sulla quale Sartorio inserì di suo pugno alcune annotazioni. Non è chiaro se il catalogo sia stato un dono di Burne-Jones a Sartorio o se l'artista lo abbia comprato per costituire, come era solito fare, un piccolo archivio di immagini e informazioni. Gli appunti manoscritti presenti nel libro confermano gli interessi dell'artista, una precisione quasi maniacale nell'annotare le opere viste e il luogo dove erano conservate. Significativo che Sartorio sia colpito particolarmente da alcune opere presenti nella

---

<sup>24</sup> L'indagine è stata condotta da Natalia De Marco ed è esposta in N. De Marco, *Appunti di Giulio Aristide Sartorio sul Catalogo Edward Burne-Jones a Record and Review*, in *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, op. cit., pp. 333-339.

monografia, fra cui uno *Study of head*<sup>25</sup> che presenta il disegno di una testa femminile, perfettamente aderente al canone di bellezza preraffaellita e simile nei tratti all'androgina Jane Morris. La scoperta del catalogo consente di effettuare una puntualizzazione ulteriore sui caratteri della poetica preraffaellita filtrati da Sartorio, oltre a rendere ancora più chiara e dettagliata la lista delle opere inglesi da lui viste. Inoltre è possibile analizzare con maggiore esattezza le citazioni di opere preraffaellite presenti in alcuni dipinti di Sartorio. Si pensi dunque alle *Tre parche*, *Circe*, *Visione Medievale*, *Fede Mondo Latino Oceanico*.

“Nel 1891 il conte Primoli mi commise il trittico delle vergini savie e delle vergini stolte, e varie signore dell'aristocrazia romana posarono per il quadro figurando le savie e le stolte; fra queste brillanti intellettuali posò una giovane artista legata d'amicizia con i preraffaelliti inglesi e mi accesi di una candida passione per lei”<sup>26</sup>.

Con queste parole si inaugura una nuova fase della pittura di Sartorio ben esemplificata da *Le Vergini Savie e le Vergini stolte*, che costituiscono una evidente svolta di linguaggio. Nel trittico si respira un'atmosfera tipicamente preraffaellita, del resto gli ingredienti ci sono tutti: il formato dell'opera, il tema biblico, il *revival* del Rinascimento fiorentino, l'impostazione cromatica, la scelta delle modelle. La tipologia del trittico, non è affatto casuale, anzi si configura come primo elemento caratterizzante. Questo genere infatti, molto utilizzato nella pittura sacra medievale, viene riesumato più volte anche da Rossetti, in opere quali *Dantis Amor*<sup>27</sup>, o *The Seed of David*<sup>28</sup>. Il tema è una moderna trasposizione dal Vangelo di Matteo della parabola delle *Vergini*

<sup>25</sup> L'immagine dell'opera in questione insieme al frontespizio della monografia inglese sono riprodotte in N. De Marco, *Appunti di Giulio Aristide Sartorio sul Catalogo Edward Burne-Jones a Record and Review*, op. cit., p. 335.

<sup>26</sup> G. A. Sartorio, *Le confessioni e le battaglie di un artista*, op. cit.

<sup>27</sup> L'opera oggi conosciuta come *Dantis Amor* (1860-1865) doveva essere il pannello centrale di un trittico destinato allo studio di William Morris. L'ispirazione è chiaramente dantesca. I pannelli laterali rappresentavano, a sinistra, l'incontro di Dante con Beatrice a Firenze (ripreso dalla *Vita Nova*), e a destra, l'incontro di Dante con Beatrice (tratto dal *Purgatorio*, canto XXX). Il pannello centrale non venne mai completato, restano soltanto uno studio a inchiostro attualmente conservato al Birmingham City Museum and Art Gallery e un dipinto ad olio incompleto presso la Tate Gallery di Londra.

<sup>28</sup> Il trittico il *Seme di David*, venne dipinto fra il 1858-64, per la cattedrale di Llandaff a Cardiff, Regno Unito. Il soggetto del quadro è l'adorazione di Gesù Bambino a cui rendono omaggio sia i pastori che i re. Il simbolismo è basato sulla doppia identità del David sia pastore che re. La madonna presente nel pannello centrale ha il volto di Jane Morris.

*savie e delle Vergini stolte*<sup>29</sup>. Molte le affinità fra il racconto evangelico e il dipinto di Sartorio, a partire dai due gruppi di vergini contrapposte che rappresentano destini differenziati, di salvezza per le une e di perdizione per le altre. Questa separazione, resa nell'opera attraverso i tre pannelli, intende comunicare al lettore che l'esito finale della vita di ciascuno non è scontato in alcun modo, ma condizionato dalle scelte personali. "Le stolte presero le lampade ma non presero con sé olio; le sagge, invece, insieme con le lampade, presero anche dell'olio in piccoli vasi". Occorre soffermarsi qualche istante sul significato di questi simboli, presenti anche nel dipinto sartoriano. Va innanzitutto evidenziato il rapporto tra le lampade e l'olio. La lampada non può illuminare se non è alimentata: l'allusione è chiaramente alla vita cristiana che emana la luce della santità non in forza dei propri meriti personali ma per la grazia che Cristo trasferisce ai suoi discepoli. Lo sposo della parabola viene atteso lungo la notte, una notte rischiarata dalla luce delle lampade delle donne; questa luce ha bisogno di essere alimentata dall'olio che nella simbologia biblica rappresenta il dono dello Spirito Santo. Si inserisce a questo punto il tema del ritardo dello sposo che produce un discernimento tra le vergini stolte e le vergini sagge. Se lo sposo fosse arrivato rapidamente, non sarebbe stato possibile individuare alcuna differenza tra le donne che lo attendevano. Il suo ritardo si configura invece come banco di prova, determina la qualità dell'olio che alimenta la lampada della fede personale, evidenziandone la mancanza per cinque di esse. Le sagge non possono trasferire la loro luce nelle lampade delle stolte, è questa la conclusione della parabola, poiché è impossibile donare la propria fede. Il *revival* dell'arte

---

<sup>29</sup> "Il regno dei cieli è simile a dieci vergini che, prese le loro lampade, uscirono incontro allo sposo. Cinque di esse erano stolte e cinque sagge; le stolte presero le lampade, ma non presero con sé olio; le sagge invece, insieme alle lampade, presero anche dell'olio in piccoli vasi. Poiché lo sposo tardava, si assopirono tutte e dormirono. A mezzanotte si levò un grido: Ecco lo sposo, andategli incontro! Allora tutte quelle vergini si destarono e prepararono le loro lampade. E le stolte dissero alle sagge: Dateci del vostro olio, perché le nostre lampade si spengono. Ma le sagge risposero: No, che non abbia a mancare per noi e per voi; andate piuttosto dai venditori e compratevene. Ora, mentre quelle andavano per comprare l'olio, arrivò lo sposo e le vergini che erano pronte entrarono con lui alle nozze, e la porta fu chiusa. Più tardi arrivarono anche le altre vergini e incominciarono a dire: Signore, signore, aprici! Ma egli rispose: In verità vi dico: non vi conosco. Vegliate dunque, perché non sapete né il giorno né l'ora." *Vangelo secondo Matteo*, cap. 25 (1-13).

primitiva e quattrocentesca non si realizza solo nelle scelta del formato e del soggetto biblico ma continua attraverso una fitta rete di citazioni architettoniche: dall'impianto della cornice realizzata da G. Berardi, scandita da colonnine tortili e archi a tutto sesto, fino al punto nodale della composizione, la porta del cielo, ripresa dalle *Porte del Paradiso* del Battistero di Firenze del Ghiberti. La cornice è in netto *pendant* con la tavola, a tal punto che Sartorio riprende il motivo delle colonne anche all'interno dell'opera realizzando così un raffinato *trompe l'oeil*. Il pannello centrale presenta la classica ripartizione fra sfera celeste, con il coro d'angeli, e sfera terrestre, con la presenza della porta semichiusa attraverso cui è possibile intravedere le scale che conducono ad una dimensione altra. Gli abiti delle vergini savie ricordano l'effetto serico della pittura botticelliana, specie nella resa dei veli che coprono il volto delle fanciulle enfatizzando la preziosità dei tessuti. I toni cromatici sono quelli della stagione preraffaellita, lo sfondo è dominato da tonalità grigio verdastre, riprese anche per gli abiti delle vergini stolte, i coloriti lividi enfatizzano chiome rosse e corvine come nelle più belle eroine rossettiane. Le fanciulle di Sartorio mantengono però una fisicità esile, eterea, lontana dall'imponente stereotipo femminile di Rossetti. *Astarte Syriaca*, *Proserpina*, *Lady Lilith* e l'intero universo femminile del pittore preraffaellita, costituiscono in Sartorio una citazione più letteraria che corporea, annunciando quell'ideale di *beauté maudit* incarnato poi dalla *Gorgone*.

La scelta delle modelle all'interno della confraternita preraffaellita non era mai secondaria. Si trattava di donne che gravitavano nella sfera degli artisti e rispondevano il più delle volte ad un *cliché* di bellezza particolare. Collo da cigno, statura imponente, chiome folte, questo l'ideale di donna variamente incarnato da Alexa Wilding, Fanny Conforth, Ruth Herbert, ed *in primis* da Jane Morris:

“Il suo volto era ad un tempo tragico, mistico, appassionato, calmo, bello e grazioso: un viso per uno scultore e per un pittore, un viso insolito in Inghilterra e non assolutamente paragonabile a quello di una greca ionica...La carnagione scura e pallida, gli occhi di un grigio profondo, penetrante, una massa enorme di capelli ondulati e tendenti al nero, non senza qualche denso interno avvampare”<sup>30</sup>.

La bellezza angelicata di Elisabeth Siddal è un’eccezione rispetto allo stuolo di fascinose donne preraffaellite: la sua infatti è una corporeità più fragile ma non meno attraente per i pittori inglesi. La giovane posò per la celebre *Ofelia* di Millais e per la *Beata Beatrix* di Rossetti, diventando moglie di Dante Gabriele nel 1852 e da quella data sua modella esclusiva. Le modelle preraffaellite erano muse, amanti, ossessioni per i pittori della Confraternita, non erano quasi mai sconosciute ma piuttosto vicine ed intime al loro ambiente. È questo il caso delle protagoniste del trittico sartoriano. A rendere più chiara l’intenzione preraffaellita del trittico di Sartorio contribuì infatti anche la scelta delle modelle, che in linea con la moda del *tableau vivant* furono per lo più raffinate dame frequentate dal Conte Primoli. Nella lista non sorprende di trovare due principesse, una marchesa, Maria Hardouin, moglie di D’Annunzio, e due “muse straniere”, Lisa Stillman e Marie Spartali<sup>31</sup>, quest’ultima modella per *A Vision of Fiammetta*, *Dante’s Dream*, *The Bower Meadow*, di Dante Gabriele Rossetti.

“Nel 1892 il conte Primoli mi commise il trittico delle vergini savie e delle vergini stolte, e varie signore dell’aristocrazia romana posarono per il quadro figurando le savie e le stolte; fra queste brillanti intellettuali posò una giovane artista legata d’amicizia con i preraffaelliti inglesi e mi accesi di una candida passione per lei.”<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Questa la descrizione di William Michael Rossetti, in M. T. Benedetti, *Dante Gabriele Rossetti*, Edizioni Charta, Milano, 1998. p. 204. Jane Burden, aveva sposato nel 1859 William Morris, divenendo modella-moglie per William, e “amante”-musa per Dante Gabriele Rossetti.

<sup>31</sup> Marie Spartali, modella e pittrice di origine greca studiò presso lo studio di Ford Madox Brown a partire dal 1864. Fu una delle più note “muse” preraffaellite, posando per Madox Brown, Burne-Jones e Rossetti. Sposò il giornalista pittore americano William James Stillmann divenendo la sua seconda moglie. La Stillman seguì il marito nei vari spostamenti in Italia, a Firenze fra il 1878 e il 1883, e a Roma fra il 1889 e il 1896.

<sup>32</sup> G. A. Sartorio, *Le confessioni e le battaglie di un artista*, op. cit.

Lisa Stillmann<sup>33</sup>, giovane artista legata ai Preraffaelliti, in quel periodo gravitava nell'orbita di Nino Costa insieme alla matrigna Marie Spartali Stillman che in passato era stata modella per la confraternita inglese. Sartorio, come dimostrano i suoi scritti, subisce il fascino della giovane accendendosi "d'una candida passione" per lei, ripercorrendo quasi le orme dei colleghi inglesi, spesso invaghiti delle loro muse. Maria Hardouin, già immortalata in una delle vergini del trittico sartoriano compare probabilmente anche nel tondo della *Madonna degli Angeli*, nelle vesti della protagonista. Il dipinto, presentato a Venezia nel 1895 per la Prima Esposizione Internazionale, incontrò subito il favore del pubblico. I critici più attenti notarono che dietro la patina preraffaellita si celava lo studio dei grandi pittori del Rinascimento italiano, con una chiara ispirazione botticelliana e raffaellesca. Anche in quest'opera Sartorio sceglie di adottare un formato appartenente al passato, il tondo, utilizzato nel periodo rinascimentale spesso come specchio da parto, ossia come dono alle partorienti di nobili famiglie. Botticelli era stato maestro nell'utilizzo del tondo, le sue numerose Madonne sono di certo lo spunto più evidente per l'opera di Sartorio. La citazione diretta presente nell'opera sartoriana è infatti la *Madonna del Magnificat* (1490) di Botticelli. Nel tondo degli Uffizi l'interesse del pittore si concentra su problemi compositivi: le figure degli angeli seguono l'andamento circolare della tavola e circondano la Vergine ed il Bambino reggendo nelle mani un testo sacro. Sartorio nella sua versione riprende sostanzialmente l'impianto botticelliano, con i cinque angeli ai lati e con la Vergine e il bambino al centro. Trasforma però la bellezza idealizzata di Botticelli in una bellezza concreta: gli angeli eterei e delicati conservano tratti reali e modello per Gesù bambino era stato forse il figlio di D'Annunzio e di Maria Hardouin. La donna è riproposta nei

---

<sup>33</sup> La famiglia di Lisa al completo era giunta a Roma nel 1886, nel loro salotto erano esposte diverse opere di Burne-Jones e Rossetti. Questi aspetti sono indagati da S. Berresford e P. Nicholls in *Sartorio e il mondo artistico inglese*, in *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, catalogo a cura di R. Miracco, Op. cit.

panni di una Madonna preraffaellita come evidenza la scelta della tunica dall'ampia manica e dell'acconciatura alla Jane Morris. La gamma cromatica, come nel Trittico, si basa su pochi colori, è il bianco a dominare, negli incarnati, nello sfondo, nell'aureola della Madonna, nessun tono è acceso, l'atmosfera è quasi velata da un biancore diffuso. Anche in *Madonna*, del 1888 Sartorio presenta un vago sapore preraffaellita, meno evidente rispetto al tondo. La Madonna ed il Bambino con una resa quasi sfocata conservano una certa aderenza al dato reale, mentre lo sfondo finge una cupa decorazione musiva, evidenziando la luce emessa dai due personaggi. La Madonna ha una posa ieratica e colpisce per il singolare taglio di capelli che lasciando scoperti nuca e collo enfatizza i tratti delicati del viso. Non siamo ancora nella fase pienamente preraffaellita di Sartorio, ma semmai agli albori della sua conoscenza del movimento, filtrata dall'amico D'Annunzio a cui l'opera è dedicata.

### 1.3 Sartorio e la fotografia

L'amore per la fotografia e ulteriore *trade d'union* fra Sartorio e i Preraffaelliti<sup>34</sup>. Lo dimostrano le esperienze personali elaborate in ambito fotografico ed il materiale di cui l'artista si serviva per la realizzazione delle sue opere, oggi in parte confluito nell'archivio degli eredi.

Julia Margaret Cameron rappresentava nelle sue foto l'atmosfera vibrante dell'epoca vittoriana, nel suo obbiettivo erano passati Millais, Burne-Jones, Watts, William Michael Rossetti. La fotografa vicina ai pittori preraffaelliti fu ovviamente molto apprezzata da Sartorio e colui che permise all'artista di affinare questa passione fu il Conte Primoli, divertito e incuriosito dal nuovo mezzo, come mostrano i suoi esperimenti fotografici. Nella Roma del tempo era molto diffusa all'interno dei salotti buoni la moda dei

<sup>34</sup> Questo aspetto è indagato da M. Miraglia in *Sartorio e la fotografia, fra preraffaellismo e simbolismo*, in *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, op. cit., pp. 45-55.

*tableaux vivants*, che derivati dalla mascherate di carnevale, prevedevano la messa in scena di alcuni quadri del passato o contemporanei. In queste occasioni la regia era quasi sempre affidata ad un artista, poiché l'attenzione nel riprodurre scene di genere, tratte per lo più da opere antiche, era massima. Nobili dame ed eleganti signori indossavano costumi in *pendant* con l'epoca da rappresentare nei *tableaux*, per un'esibizione che in realtà durava solo pochi minuti. I provetti attori dovevano assumere pose immobili simulando personaggi dei dipinti e una volta calato il sipario si allestiva subito la scena per un nuovo *tableaux*. Le fotografie conservate presso l'archivio Primoli documentano una serie di *tableaux vivant* a cui anche Sartorio aveva partecipato. Il conte si occupava spesso di queste rappresentazioni, in veste di fotografo o di regista, allestendo *tableaux* all'esterno o in studio, per poi fissarli nel suo obiettivo. Nel *Concerto femminile*, di chiara derivazione preraffaelita, aveva immortalato quattro donne, fra cui le tre sorelle Stillmann, Bella, Effie e Lisa, riproponendo nei vestiti e nelle acconciature le atmosfere dei quadri di Rossetti. Fra le modelle preferite dal conte vi era Maria Hardouin, sposa di D'Annunzio, ritratta più volte da Sartorio in opere di questo periodo, non a caso, in alcune fotografie di Primoli la donna appare in posa per *Le Vergini Savie e le Vergini stolte*. Il repertorio fotografico del conte Primoli era in linea con i gusti e gli interessi di Sartorio che si servì spesso di fotografie nell'esecuzione di nudi. Esistevano infatti raccolte di foto realizzate da artisti e fotografi a disposizione del mercato come una sorta di archivio iconografico a cui attingere per anatomie maschili e femminili declinate nelle pose più disparate. Interessante a questo proposito è l'individuazione di alcuni modelli fotografici utilizzati da Sartorio per il dittico della *Diana d'Efeso* e la *Gorgone e gli eroi*, ulteriore conferma delle potenzialità espressive e tecniche individuate dall'artista nel mezzo fotografico. Sono le parole dell'amico Diego Angeli a fare chiarezza sulla presunta modella

della *Gorgone* sartoriana, la quale generò una divertente *querelle* nelle pagine di una nota rivista del tempo<sup>35</sup>.

“[...]Nella sua prima edizione la *Gorgone e gli eroi* fu fatta con la modella cui ho accennato nel mio articolo. L’ho veduta eseguire con i miei occhi e – dirò di più – fu causa di una lunga discussione assai vivace fra me e lui. Perché un giorno, frugando dietro un suo sottoscala, trovai la figura della Gorgone che era la fotografia ingrandita di Elena su cui aveva cominciato a dipingere. Questa mia scoperta lo seccò moltissimo e di qui nacque una discussione nella quale egli sosteneva che l’artista aveva il diritto di adoperare così le fotografie dal vero, visto che “non faceva altro che risparmiare il tempo ordinariamente speso nel disegno e che il risultato per l’opera d’arte, era lo stesso”. Del resto la questione ha una importanza relativa, perché la *Gorgone* fu fatta in due tempi ed è assai probabile che la figura primitiva il Sartorio abbia poi compiuta con altri modelli. Rimane certo che la prima idea e il primo abbozzo di questo quadro fu fatto nell’inverno 1893-94, quando *l’avventuriera internazionale* non era ancora comparsa nella sua vita. E questo posso affermarlo tanto più sicuramente in quanto la *Gorgone* – che allora si chiamava *Gli uomini e i sogni* – doveva servire come frontespizio al volume che stavamo preparando insieme<sup>36</sup>.

Il debito di Sartorio nei confronti della fotografia, è particolarmente evidente nella tecnica utilizzata per il fregio del Parlamento. Ospite di Michetti a Francavilla, egli aveva spesso assistito a proiezioni di diapositive di opere, per lo più paesaggi, che servivano ad approfondire la conoscenza dell’arte presente e passata. L’artista decise di recuperare questo metodo nella tecnica di esecuzione del fregio, quando, per esigenze di tempo, pensò di proiettare i suoi bozzetti sulla tela rielaborando i contorni pittoricamente. Il procedimento produsse ottimi risultati, così, nelle opere postume alla guerra egli fece sempre ricorso a fotografie, molto spesso sue.

È la famiglia, protagonista del ciclo di Fregene, che Sartorio ama ritrarre e fotografare, la moglie Marga, i figli Lidia e Lucio, sono ripresi in ambientazioni marine e familiari con una certa immediatezza. E ancora, le

<sup>35</sup> Bernardino Sorichetti, in *Commenti e frammenti. La modella della Gorgone di G. A. Sartorio*, in “Il Marzocco”, ottobre 1932, aveva riportato le parole delle *Note autobiografiche* (1907) di Sartorio, in cui l’artista citava come modella per la sua Gorgone “un’avventuriera amica d’un signore francese”. Il riferimento sartoriano contraddiceva quanto affermato dall’Angeli nell’articolo *Con Sartorio quarant’anni fa*, “Il Marzocco”, ottobre 1932., secondo cui la *Gorgone* iniziata nel 1893 ebbe come modella “una certa Elena, modella bionda e pieghevole, assai nota negli studi di allora”.

<sup>36</sup> Diego Angeli, “Il Marzocco”, ottobre 1932.

doti del Sartorio fotografo emergono nei *reportages* di viaggio e di guerra, in cui vengono realizzati tagli prospettici interessanti. Nel racconto di guerra più che evidenziare gli orrori dell'evento bellico Sartorio mantiene un tono quasi documentario, si serve di fotografie personali o attinge al repertorio fotografico dell'esercito, trattando le immagini come semplici appunti visivi da trasferire poi sul piano pittorico.

#### 1.4 Il dittico della *Gorgone* e della *Diana d'Efeso*

Dai viaggi in Inghilterra Sartorio aveva riportato l'entusiasmo per la pittura preraffaellita insieme al recupero della grande tradizione pittorica italiana. Del resto anche i colleghi preraffaelliti inglesi si erano serviti per le loro opere di modelli autorevoli, si pensi al micheangiolismo di Burne-Jones, al Botticelli filtrato da Rossetti, e a tutto quel repertorio di immagini e temi derivati dal Rinascimento italiano. Questi elementi finiscono col maturare nella mente dell'artista, il quale, man mano col tempo ad elaborare un proprio linguaggio fatto di stilemi preraffaelliti e di elementi propriamente italici. A tal proposito è significativo un articolo di Ugo Fleres del 1890, nel quale il critico riferisce di aver visto nello studio di Sartorio sia il trittico de *Le Vergini Savie e delle Vergini stolte*, sia l'immensa tela che egli indica con il titolo *Gli uomini e le Chimere*, poi trasformato in dittico nel 1899<sup>37</sup>. Questo dato fa luce sulla cronologia e sulla gestazione di alcune opere e mette in rilievo la presenza di un doppio binario nell'immaginario sartoriano di quel periodo: l'esperienza preraffaellita, dalla quale Sartorio non poteva uscire indenne, e la volontà di approdare ad un linguaggio nuovo, di matrice italica e monumentale, attraverso la rilettura dei classici.

“In quell'epoca, improvvisamente le mie pitture di paesaggio presero una grande voga. I denari circolavano abbondantemente nelle mie mani e mi proposi di conoscere oltre i preraffaelliti tutta la produzione secolare; mi misi a girare per le città ed i musei

---

<sup>37</sup> Cfr. B. Mantura, *Giulio Aristide Sartorio. Figura e decorazione*, in *Giulio Aristide Sartorio. Figura e decorazione*, op. cit., p. 23.

d'Europa col desiderio di conoscere in modo esauriente tutta l'arte. Risultato con questo duello con l'arte antica fu il dittico de *La Gorgone e degli Eroi, Diana d'Efeso e gli schiavi*; duello impari perché il ritorno alle forme esauste dell'arte è un tentativo vano, e perché, se trovare la forma della propria idealità è raro, trovarla in forme secolari o esautorate sembra follia. Mi sentivo fatalmente attratto verso le forme della rinascenza italiana, appunto come gli artisti del rinascimento si sentirono attratti verso l'arte classica<sup>38</sup>.

È una continua ricerca quella di Sartorio, animata da frequentazioni, viaggi, e da una perenne curiosità. Il modello di riferimento femminile per la *Gorgone* è di indiscussa ascendenza preraffaellita-decadente, ricorda da vicino la donna oggetto del desiderio, l'ossessione dannunziana e si impone per la sua fisicità non estranea alla pittura di Burne-Jones, per la sua chioma fulva e rigogliosa come *Lilith*, la strega tentatrice di Rossetti, archetipo di tutte le *femme fatale* protagoniste dell'arte e della letteratura di fine secolo. Ma c'è di più. La linea fluida che descrive la *Gorgone* è priva di qualsiasi cedimento al dato reale, è classica nella sua estrema purezza come una Venere greca. L'andamento sinuoso del corpo si ripete nei capelli, è la curvilinea a farla da padrona, ripresa da tutta la stagione Liberty.

L'idea del dipinto nacque all'intenzione di Diego Angeli di scrivere una raccolta di poesie dal titolo *Gli uomini e i sogni*, da fare poi illustrare a Sartorio. In realtà, secondo quanto riferito dall'artista<sup>39</sup> i sogni rientrano sì nell'ispirazione generale dell'opera ma come citazione diretta della celebre frase della *Tempesta* di Shakespeare: "Noi siamo fatti della stessa sostanza dei sogni e nello spazio e nel tempo di un sogno è racchiusa la nostra breve vita". A conferma della *liason* D'Annunzio-Sartorio lo stesso verso viene ripreso nel *Trionfo della morte* per descrivere il continuo oscillamento emotivo del protagonista Giorgio Aurispa. Sartorio conosceva bene il romanzo visto che nel 1889-90 ne illustrava la prima stesura dal titolo *L'invincibile*, pubblicata a puntate su "La Tribuna Illustrata".

Come osserva A. M. Damigella:

<sup>38</sup> G. A. Sartorio, *Le confessioni e le battaglie di un artista*, op. cit.

<sup>39</sup> Cfr. A. M. Damigella, *Sartorio e la pittura decorativa simbolica*, in *Giulio Aristide Sartorio. Figura e decorazione*. op. cit., p. 51.

“Sartorio riprende il motivo dei nudi giacenti di Caino e del quadro delle chimere, ma fa intervenire un fatto nuovo. I personaggi mitologici lasciano cadere l’aspetto abituale e sono usati liberamente – si direbbe come nomi – conservando solo caratteri e qualità morali che una data figura incarna, mentre l’aspetto si modella su un ideale di bellezza che dal preraffaellismo si evolve verso un naturalismo idealizzato. Esattamente ciò che avviene nei versi di D’Annunzio dell’*Isotteo* e della *Chimera*, dove Chimere, Gorgoni, Sirene prendono i tratti di una bellezza incantatrice”<sup>40</sup>.

Sartorio, abbandonato il progetto iniziale del quadro dei sogni, si concentra sulla Gorgone, creatura dal fascino malefico, ideale di bellezza diabolica, riprendendo la figura femminile già presente in *Stige*<sup>41</sup>. È nella prima stesura di quest’opera che appare per la prima volta il prototipo della *Gorgone* sotto forma dell’oceanina *Stige*, ripresa che testimonia quanto forte sia stato il legame fra l’artista e questa immagine. Anche *L’impassibile* (1892-93) come già *Stige*, venne tagliata o distrutta dall’artista<sup>42</sup>, al fine di evitare imbarazzanti analogie, in questo caso con il *Trittico delle Vergini*. Nell’opera infatti:

“la protagonista è la più negligente delle vergini stolte del trittico, colei che trascura il sacro compito di custodire accesa la lampada e si allaccia la cintura, i nudi giacenti rimandano ai *Figli di Caino* e all’abbozzo *Gli uomini e i sogni* e la quinta di pini e il groviglio di erbe e rami con fiori in primo piano, suggerito dalla vegetazione delle malefiche paludi pontine, sono fatti da studi dal vero. *L’impassibile* introduce il tema centrale in Sartorio simbolista, la donna fatale che attrae con la sua bellezza e agisce come elemento distruttivo sull’uomo; pur nelle fattezze e nella consistenza eterea della donna idealizzata e sognata, assume una identità negativa che ha le prerogative di *Una Gorgone* (titolo con cui il quadro è esposto a Venezia nel 1895), impietrire coloro che la guardano”<sup>43</sup>.

A confermare la singolarità di questa Gorgone dai tratti ancora preraffaelliti è un diretto osservatore del quadro. Pompeo Dini, in un articolo del 1895, mette

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>41</sup> La versione originale dell’opera è nota solo attraverso una riproduzione presente in “The art Journal”, 1896, in cui compare nell’elenco di opere da esporre nella sala personale di Sartorio all’Esposizione internazionale di Venezia del 1899. Per evitare inutili ripetizioni l’artista decise di non esporre il quadro nel 1889, ma di riprendere alla lettera la figura di Stige trasformandola in Gorgone. Oggi l’opera si presenta diversa e rimpicciolita, la figura della ninfa venne del tutto eliminata dall’artista il quale inserì al suo posto una colonnina con sopra l’Apollo di Pompei, e una imbarcazione. Cfr, Anna Maria Damigella, op. cit., p. 84.

<sup>42</sup> Una riproduzione fotografica, tratta da “La Nuova Rassegna” 1893, è pubblicata nel catalogo *Giulio Aristide Sartorio, 1860-1932*, a cura di R. Miracco, op. cit., p. 25. La Favola dell’Impassibile fu presentata nelle mostre di Bruxelles e di Anversa del 1894 e all’Esposizione Internazionale di Venezia, nel 1895, con il titolo mutato di *Una Gorgone*.

<sup>43</sup> A. M. Damigella, *Immagine, cultura, realtà nell’arte di Sartorio*, in *Giulio Aristide Sartorio, 1860-1932*, a cura di R. Miracco, op. cit., pp. 24-25.

in evidenza come dell'antica Medusa bella e mortifera che lascia impietrito chiunque osi guardarla, non vi sia traccia nella figura di Sartorio, che somiglia piuttosto ad una “vezzosa donna bionda, in atto di allacciarsi la cintura, dopo compiuta l'opera omicida”.<sup>44</sup>

Le prime versioni della *Gorgone* costituiscono un capitolo complesso nella vicenda artistica sartoriana come confermano la serie di studi a pastello (conservati presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma), quattro in tutto, nei quali la figura appare scomposta anatomicamente in testa, busto, e arti inferiori. In particolare *Lo studio per la figura della Gorgone* (1895-99) è un'apoteosi di luce emanata dal volto della dea, enfatizzata da tocchi di biacca sulle labbra e in fronte. Evidente qui la citazione michelangiolesca nel volto della *Gorgone* che ricorda quello della *Notte* delle tombe medicee. In questi disegni, ancor più che nel dipinto, è possibile riscontrare una “maggiore leggerezza rispetto l'esito finale, [...] i capelli attorti di serpi della diafana creatura non si allargano ancora, come un quadro, a formare un'aida rossettiana”<sup>45</sup>.

Indubbiamente complessa nella genesi, ma di forte impatto visivo, il dittico riscosse successo alla Biennale veneziana del 1889. Sartorio stesso ne espose i contenuti mitologici rendendone più agevole la lettura.

“Da una parte è la Gorgone, che ha la forma ammaliante della Bellezza ed è Vita e Morte al tempo stesso perché suscita ed abbatte gli eroi. Dall'altra è la Diana d'Efeso, dalle cento mammelle quale nutrice degli uomini e le loro chimere...gli uomini vengono qui rappresentati come dormienti che stringono alle mani i simboli delle proprie ambizioni”<sup>46</sup>.

Nelle due tele Sartorio non si limita al recupero dell'archetipo femminile rossettiano ma “fatalmente attratto verso le forme della rinascenza italiana”<sup>47</sup> guarda a Botticelli, ai pittori veneti del Cinquecento, e naturalmente a

<sup>44</sup> Pompeo Dini, *L'Esposizione internazionale di Belle Arti in Venezia. Gli Italiani*, in “Natura e arte”, 1 novembre, 1895 (ora in ora in G. A. Sartorio, *Il Realismo Plastico fra Sentimento ed Intelletto*, op. cit., p. 239).

<sup>45</sup> S. Fugazza, in *Gabriele D'Annunzio*, Milano-Roma, 1988, p. 109.

<sup>46</sup> G. A. Sartorio, catalogo *III Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia, 1889, (ora in *Giulio Aristide Sartorio, 1860-1932*, op. cit., p. 186).

<sup>47</sup> G. A. Sartorio, *Le confessioni e le battaglie di un artista*, op. cit.

Michelangelo, senza dimenticare le visioni parigine, date le evidenti affinità formali con *L'Idra di Lerna* di Moreau (nel gruppo degli schiavi) e con la *Morte di Sardanapalo* di Delacroix<sup>48</sup>.

La posa della *Gorgone* ricorda quella della ninfa presente in *Alla Fonte* (1863 circa) di Nino Costa ma la citazione in questo caso non va oltre il semplice richiamo formale. Nelle due opere infatti:

“l’atteggiamento è il medesimo, e anche la immensa chioma è la stessa, di origine rossettiana. Ma il risultato è diversissimo: quella del Costa rimane una modella innocente che fa del nudismo incredibile sul fondo di un bosco soffuso degli stessi colori, rosa e azzurri (toni di saponette profumate e d’acque di toeletta di cento anni fa) di cui è impastato il suo corpo, né bello, né elegante. [...] Del primitivismo, della piacevole ingenuità costiana non è traccia nella *Gorgone*, che è l’immagine di una femminilità incantatrice, carica di una fatale potenza arcana e pericolosa”<sup>49</sup>.

L’opera sartoriana è quindi nuova, impostata su un gioco di contrasti stilistici e cromatici. La *Gorgone* si staglia verticalmente su una cupa marina abbozzata con vago impressionismo e con evidente discontinuità di fattura rispetto all’anatomia perfetta e vibrante di luce che caratterizza il suo nudo. Ogni dettaglio della sua figura è costruito con estrema accuratezza formale, dalle serpi, che emergono da una chioma fitta e scomposta dal vento, alle piccole ali presenti nei piedi. Il suo assetto verticale è di forte impatto visivo, in netto contrasto con la disposizione orizzontale dei corpi posti ai suoi piedi, in una alternanza di bianco e di nero. Il taglio singolare della composizione volutamente isola da un lato la purezza statuaria della dea, spostando il peso visivo a destra. La parte sinistra della tela fa da contraltare: vi predomina il vuoto reso ancora più inquietante da una vasta zona cromatica nera e bluastro, che ben descrive l’ambientazione notturna e marina.

<sup>48</sup> Cfr. Achille Bertini Colosso, in *Mostra delle pitture di Giulio Aristide Sartorio nella Regia Galleria Borghese*, Roma, Reale Accademia d’Italia, 1933, p.12.

<sup>49</sup> Fortunato Bellonzi, *Note sull’arte e sulla cultura di Sartorio*, in *Giulio Aristide Sartorio, 1860-1923*, catalogo della mostra, Roma- Palazzo Carpegna, 13 maggio- 20 giugno 1980, De Luca Editore, Roma, 1980, p. 15.

La *Diana d'Efeso e gli schiavi* è quasi una *summa* della poetica sartoriana poiché in linea con il gioco di citazioni presente nelle altre opere. L'effigie della dea è una fedele riproduzione della statua in alabastro della *Diana Efesina*, conservata al Museo Archeologico di Napoli, mentre la resa quasi scultorea dei corpi è un chiaro omaggio alla lezione michelangiolesca. Secondo Mario Praz, è ancora “il cumulo dei bellissimi cadaveri all'ombra dell'Idra”<sup>50</sup>, ovvero *L'Idra di Lerna* di Moreau, ad essere la fonte primaria d'ispirazione. Ma a prescindere da un dotto citazionismo, in quest'opera come in altre, Sartorio recupera schemi compositivi già adoperati e numerosi studi dal vero di uomini e di animali, ampiamente documentati già a partire dal 1896. Non si tratta ovviamente di una ripresa sterile o fine a se stessa, ma rientra piuttosto nel *modus laborandi* sartoriano insieme a quella inesauribile ansia di ricerca che caratterizza tutta la sua produzione artistica. La *Diana Efesina*, isolata sulla estrema sinistra in una posa ieratica, è incarnazione del mito, citazione troppo raffinata per apparire scontata, talmente improbabile, onirica, da sembrare quasi fuori luogo accanto al mucchio di cadaveri che affollano la destra del quadro. Ecco perché anche più della tela gemella la *Diana* potrebbe figurare tra gli “incunaboli del surrealismo”<sup>51</sup>.

### 1.5 L'insegnamento a Weimar

È durante il periodo di insegnamento a Weimar (1896-99) che Sartorio porta a termine il dittico che verrà poi acquisito dallo Stato italiano. Il soggiorno in Germania in realtà non modifica profondamente la pittura sartoriana semmai ne intensifica alcune caratteristiche. Il segno in generale diviene più incisivo: nella resa dei nudi, negli studi di animali, spesso rappresentati in scene brutali. Nei paesaggi domina invece una visione aperta, enfatizzata da pochi dettagli immersi in un'atmosfera atemporale. Nonostante l'importanza dell'incarico, l'artista vive con un certo distacco il ruolo di docente, forse

<sup>50</sup> Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Milano, 1999, p. 257.

<sup>51</sup> F. Bellonzi, op. cit., p.17.

perché da sempre, e per scelta, si era astenuto dall'insegnamento accademico, e l'ambiente piccolo e conservatore di Weimar non costituivano certo buoni presupposti da cui partire.

“A Weimar vidi funzionare una scuola di Belle Arti e sono diventato nemico di simili scuole. Il Gran duca ascoltò vari consigli miei che tendevano a trasformare l'istituto in una scuola d'arte industriale, ma le inimicizie che ne raccolsi furono tante e tali che dopo aver visitato per lungo e per largo la Germania, dopo aver fatto quanto dovevo in pro della mia educazione, piantai il professorato e tornai a vivere la vita dell'arte”<sup>52</sup>.

Fu in Gran Duca di Sassonia Carlo Alessandro a volerlo come docente presso la scuola di Belle Arti di Weimar, e Sartorio accettò l'incarico più per curiosità che per entusiasmo. Ma, umori a parte, il soggiorno in Germania fu comunque molto produttivo per Sartorio, non solo per l'elaborazione del dittico della *Gorgone* e della *Diana d'Efeso*, ma per la genesi di un romanzo la cui idea nacque casualmente in quel contesto straniero.

“Accettai perché l'idea era stranissima e partii dall'Italia in un momento assai grave per il nostro paese, la disfatta di Adua. [...] Quando inaugurarono ad Urbino il monumento a di Raffaello Sanzio mi capitò fra le mani un giornale italiano e concepii il libro *Romae Carrus Navalis* che i Treves pubblicarono nel 1905. Un periodo del discorso letto da Sua Eccellenza il Ministro della Pubblica Istruzione, diceva queste incredibili ma testuali parole: “Alamus flammam, o signor, riprendiamo il sogno di Raffaello, adempiamo così noi quel vaticinio secondo il suo vero e profondo significato. Roma che simboleggia tutta questa nostra patria, risorga, non nella materialità delle sue pietre, non nell'appagamento della sua sfrenata ambizione; risorga nel culto dell'arte e della scienza, nella signoria dell'intelletto e della virtù.” [...] La sera nel teatro di Weimar si rappresentava Don Giovanni di Mozart, e quando il Tenorio invitava la statua del commendatore, mi feci questa domanda spontanea: E se la statua di Raffaello avesse accettato l'invito del Ministro?”

Uscendo dal teatro incominciai a pensare al caso e la notte non potei chiudere occhio. Pensai che Raffaello avrebbe incontrato l'Italia dei critici d'arte, degli affaristi, dei preraffaeliti, delle donne senza sesso, degli uomini vaniloquenti, gli uomini del disastro africano, ed il giorno dopo stesi la trama del libro che nelle sue linee generali non è cambiato.”<sup>53</sup>

La trovata singolare che anima *Romae Carrus Navalis* è degna di un romanzo *noir*. Protagonista del racconto è Raffaello Sanzio, il quale, morto nel 1520, ritorna in circolazione grazie ad un fulmine che colpisce la sua statua inaugurata ad Urbino. Si tratta ovviamente di un pretesto letterario che

<sup>52</sup> G. A. Sartorio, *Le confessioni e le battaglie di un artista*, op. cit.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

permette al narratore di denunciare lo squallore della società contemporanea in maniera insolita ed ironica. Il Sartorio scrittore si diverte infatti a tracciare piccole caricature di illustri personaggi del tempo: ministri, mercanti, trafficanti d'arte, politici, militari, uomini di chiesa, e non ultimo il Papa, Leone XIII. Nel testo sono presenti accurate descrizioni che ben rendono l'atmosfera borghese della Roma di fine secolo, dove nei salotti buoni era consuetudine organizzare *tableaux vivants*, feste da ballo e mascherate di carnevale. Il sottotitolo scelto per il romanzo, *Favola contemporanea*, non è dunque casuale. Sartorio racconta un ambiente che egli stesso conosce e vive pienamente, infatti aveva frequentato spesso quei salotti, coinvolto in mascherate e quadri viventi, come mostrano alcune fotografie del Conte Primoli. I personaggi che egli sceglie per la sua storia sono spesso trasposizioni di amicizie e conoscenze reali, ecco perché nei salotti di lusso che lo scrittore amabilmente descrive non sorprende di ritrovare anche l'amico D'Annunzio:

“Dopo i quadri plastici vi fu come una seconda festa riservata agli intimi del Favilla e fu una vera commedia. Tutte le signore avevano circondato Raffaello e gli offrivano vino, bibite, gelati, biscotti, era una vera corte d'amore, pareva che Raffaello fosse diventato Gabriele D'Annunzio all'epoca dei capelli ricci.”<sup>54</sup>

### 1.6 I cicli decorativi per le grandi Esposizioni

Dopo la breve parentesi di Weimar vi è un'altra svolta nella carriera artistica di Sartorio che dal 1902 al 1912 si dedica a fregi, quadri e cicli decorativi. Questi sono forse gli anni che sanciscono la sua definitiva consacrazione ed in cui la sua pittura si bipolarizza: da un lato la pittura monumentale, dall'altro quella di paesaggio. Nel 1904 infatti l'artista è fra i fondatori del gruppo dei “XXV della Campagna Romana”, mentre nel 1906 realizza il fregio per la Sala del Lazio all'Esposizione Nazionale di Belle Arti a Milano e quello decorativo per il salone della Casa del Popolo di Roma.

---

<sup>54</sup> G. A. Sartorio, *Romae Carrus Navalis. Favola contemporanea*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1905, pp. 41-42.

Le esposizioni a cavallo fra Ottocento e Novecento costituivano un banco di prova per molti artisti ed erano *in primis* gli Stati coinvolti a trasformare queste occasioni in strumenti auto-celebrativi, di promozione artistica e culturale. Grazie a queste mostre la circolazione di idee e di modelli si diffondeva in tutta Europa. In particolare, dopo l'Esposizione di Arte Decorativa e Moderna di Torino del 1902, il pericolo di un'invasione artistica straniera si avvertiva più vicino. Il programma che animava l'Esposizione veneziana del 1903 prevedeva il ritorno ad un modello di arte decorativa nazionale, ecco perché, negli allestimenti delle sale regionali, pur con un certo margine di libertà, ogni artista coinvolto doveva farci portavoce dell'identità italiana. Sartorio aderì con entusiasmo all'iniziativa, condivideva *in toto* il punto di partenza, e dal 1902 iniziò a progettare quella che sarebbe stata la Sala del Lazio. Fu assistito inizialmente da Sangiorgi, un noto antiquario romano, il quale come l'artista amava lo stile rinascimentale. L'allestimento sartoriano prevedeva "un rivestimento con pilastri, un cornicione, un fregio ad affresco, porte in marmo, un camino, una fontanina su suo disegno"<sup>55</sup>, opere sue e di artisti romani da lui scelti, mobili e oggetti di antiquariato. Il tutto avrebbe conferito alla sala uno stile romano-classico. La collaborazione col Sangiorgi in realtà fu molto breve, e formatosi un Comitato organizzativo Sartorio a malincuore accettò la presenza dello scultore Apolloni che espose due fontane di un "freddo classicismo"<sup>56</sup>. Ma come sottolinea Anna Maria Damigella, la "trovata più nuova e graziosa è il fregio"<sup>57</sup>.

Sartorio attua una sorta di *revival* della tradizione decorativa rinascimentale, introducendo alcuni dei motivi che ritorneranno nel suo capolavoro, il Fregio di Montecitorio. È una processione di nudi giovanili che reggono ghirlande di fiori quella immaginata dall'artista, movimentata da un ritmo chiasmico di arsi e tesi. I fanciulli resi in monocromo con accentuato realismo plastico

<sup>55</sup> A. M. Damigella, *Sartorio e la pittura decorativa simbolica*, in *Giulio Aristide Sartorio. Figura e decorazione*, op. cit., p. 59.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 60.

sono eseguiti ad encausto su tela e grazie alla collaborazione di altri artisti l'opera è completata rapidamente. Nel complesso la sala pecca di troppa retorica e la presenza di numerose altre opere mal si sposa con il decorativismo del fregio. Nel 1905 l'Esposizione veneziana si ripete ed il fregio di Sartorio, in parte smontato, viene riadattato per la decorazione della sala della Casa del Popolo a Roma.<sup>58</sup>

L'artista è coinvolto in una nuova Esposizione, nel 1906 a Milano, in seguito alla celebrazione per l'apertura del traforo del Sempione. In questa occasione riprende il fregio già realizzato per il padiglione italiano all'Esposizione Universale di Saint Louis del 1904, formato da una serie di monocromi che regalano alle figure una dimensione scultorea classica. La citazione diretta è presto svelata da una serie di telamoni che scandiscono il ritmo dell'opera e sembrano a fatica reggere il peso di una ipotetica struttura, vista l'evidente gracilità dei loro corpi. Il nuovo fregio si compone quindi di quattro fasce, due più lunghe e due più corte, accompagnate da una serie di iscrizioni che chiariscono il significato delle immagini. Scopo principale di Sartorio è riaffermare l'importanza dell'arte classica anche nel presente, attraverso uno stile prettamente latino, da opporre con forza ad eventuali influenze straniere. Per arrivare allo scopo recupera il mito e gli stilemi dell'arte classica, con una serie di raffinate citazioni che fanno parte in realtà di un gusto diffuso nella Roma del tempo, popolata da mercanti, antiquari, falsari, che dell'arte classica avevano fatto un *business*.

Il mito è ancora una volta al centro dell'interesse sartoriano nei pannelli eseguiti per l'Esposizione di Venezia del 1907.

“Le Parche, i Dioscuri, le Erinni, Thanatos e Ypnos, Psiche, la Gorgone e vari altri personaggi della mitologia greca sono liberamente reinterpretati e scelti per i valori morali, positivi e negativi, che la tradizione e la recente letteratura e arte hanno loro attribuito.”<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Il fregio è oggi disperso ma ricostruibile da alcune foto. Cfr. A. M. Damigella, *Sartorio e la pittura decorativa simbolica*, in *Giulio Aristide Sartorio. Figura e decorazione*, op. cit.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p.65.

Il tema del ciclo, che come l'artista stesso ha spiegato, è il poema della vita umana illustrato coi miti dell'antichità classica, si compone di quattro quadri *La Luce, Le Tenebre, L'Amore e La Morte*<sup>60</sup>, accompagnati da rispettive epigrafi, poste al centro in tutte le opere, e da dieci pannelli con cariatidi e telamoni, secondo uno schema già in precedenza utilizzato. La narrazione qui si fa complessa, ne è cosciente con una certa ironia anche Sartorio, quando afferma che "se i critici non hanno capito le favole certo non le hanno viste"<sup>61</sup>. Al classico dualismo della lotta fra il bene e il male l'artista aggiunge una sua personale visione della vita, dove fin dalla nascita l'uomo è chiamato a lottare, opponendo alle avversità le energie positive. Ma, contenuti a parte, è interessante sottolineare come in questo progetto l'artista si confronti con lo spazio cercando una sintesi fra pittura e architettura circostante. Al grande quadro sostituisce l'idea di una narrazione continua con tele di grandi dimensioni e quindi di forte impatto visivo ed emotivo. Immagina l'allestimento della sala in ogni dettaglio, dal colore delle tende, a quello delle pareti, che devono mantenere in aspetto il più possibile puro, sobrio, per non incidere con la lettura delle opere. La sua pittura si fa volutamente plastica, scultorea, le immagini sono costruite come un grande bassorilievo a cui la scelta del monocromo conferisce credibilità e classicità, senza mai peccare di novità. L'artista recupera sì il mito, la decorazione, la dimensione del fregio, ma li rivede e li trasforma alla luce di un linguaggio del tutto personale attraverso quel *modus operandi* che gli è proprio: perfezionista, attento, per certi aspetti aulico, ma sempre aperto al confronto. Sartorio è aperto a nuove soluzioni tecniche, a nuovi cromatismi, a nuove tematiche, sempre pronto a rimettersi in gioco con spirito giovanile nonostante il suo aspetto da *senex*. *La Luce*, il primo dipinto che Sartorio esegue nel 1906, come gli altri è composto da due tele di eguali dimensioni, fra loro unite sotto la parte dell'iscrizione. Occorre considerare infatti che si tratta di opere di grande

<sup>60</sup> I pannelli fanno parte della collezione permanente della Galleria d'Arte Moderna di Ca'Pesaro, Venezia.

<sup>61</sup> G. A. Sartorio, *Le confessioni e le battaglie di un artista*, op. cit.

formato, in media circa cinque metri di larghezza ciascuna. L'iscrizione presente sulla tela recita "TI ATTENDON L'ORE LUMINOSE E FOSCHE". Al centro dell'opera perfettamente divisa in due registri, superiore ed inferiore, troviamo le Parche, che poste appena al di sopra dell'epigrafe sembrano uscire fuori dalla tela, aggettanti, con in braccio un bambino in fasce. La scelta della resa pittorica delle figure e la loro posa ovviamente non è casuale. Le Parche infatti, sembrano mostrare simbolicamente al bambino il futuro che lo attende, rappresentato dal pannello con *Le Tenebre*, che secondo la disposizione accuratamente studiata da Sartorio, era posto proprio di fronte. La lettura dell'intero ciclo è stata infatti interamente organizzata e predisposta dall'artista, che ha abbinato ai contenuti un iter visivo da rispettare.

Più movimentato il pannello con *Le Tenebre* (1906) che rappresenta la lotta contro le forze del male, l'iscrizione recita infatti: "O TU UCCIDI L'INSIDIA O RESTI UCCISO". Inevitabile anche qui il filtro mitologico. I Sagittari rappresentanti del bene saggiano le loro frecce contro mostri, fauni, androgini, sirene. Diversamente da *La Luce*, vi è un'evidente continuità fra i due registri, superiore ed inferiore, accentuata da un ritmo rotatorio che rende la *narratio* fluida e continua. Tutti i personaggi e gli animali presenti nella tela sono coinvolti in un movimento circolare che si espande fino al tondo con la Gorgone, posta al di sotto dell'epigrafe. I cavalli lanciati al galoppo si piegano anatomicamente al formato della tela, alla sua disposizione interna, rispettando il limite della cornice e dell'iscrizione centrale, ma non per questo mancano di forza e potenza espressiva. Le sirene, nel registro inferiore, sembrano galleggiare, formano un *continuum* con strane creature marine, (ricordano le bisce d'acqua di Klimt) mentre l'evanescenza dei loro corpi è sottolineata dalla scelta cromatica: un monocromo livido sui toni del bianco e del grigio in contrasto con i toni marroni degli altri personaggi. Ritorna la Gorgone, anche qui come altrove protagonista indiscussa. Sartorio le riserva un posto centrale, le imprime vigore plastico attraverso un marcato

cromatismo, la isola in un tondo che non basta però a contenere il suo corpo androgino e la sua chioma serpentina.

*L'Amore* (1906-1907) affronta il tema dell'amore sacro e dall'amore profano, ripreso nell'iscrizione: "AMOR SUBLIMA IMPURO AMOR TI PROSTA". La narrazione segue un andamento ordinato e si divide in due registri. In quello superiore colpisce la resa brutale ed inferocita delle pantere, una delle quali, nell'impeto della lotta, riesce a sconfinare con la coda il pannello con l'epigrafe. Il centro della composizione è caratterizzato da uno spazio vuoto, probabilmente funzionale a separare i due aspetti dell'amore rappresentati in basso, evidenziando al contempo i quattro telamoni che sorreggono l'epigrafe. L'ultimo pannello, *La Morte* (1907) è quello a cui Sartorio teneva maggiormente. Lo si sa da alcune lettere in cui l'artista dichiara di volere impiegare più tempo per la sua realizzazione. Anche qui come ne *Le Tenebre* è presente un andamento rotatorio e la posa fluttuante delle Keresi, le dee della morte violenta, che scendono a prendere la vita di un giovane, ricorda quella delle sirene. Ritornano anche i cavalli lanciati al galoppo, i quali trascinano nella corsa il carro di Thanatos, la morte velata, oltrepassando con i loro zoccoli il limite dell'iscrizione. La morte, rappresentata da Thanatos e dalle Keresi, sopraggiunte in volo per strappare a una madre il giovane figlio, non è per Sartorio un atto conclusivo ma solo un momento che l'uomo, forte del pensiero creativo e della ragione, può affrontare senza timore. Al centro dell'opera vi è la presenza di uno spazio vuoto funzionale ad esprimere la speranza: due madri che riaccendono fiaccole spente, simbolicamente la vita che si rinnova nella maternità. Oltre il sonno e oltre la morte la vita continua, così si chiude il ciclo di Sartorio, come l'artista chiarisce in suo passo:

"Ultimo quadro viene *La Morte*. Il carro della morte è preceduto dalle Arpie, mosche cocchiere che metton paura ai bimbi, viene il sonno, viene la morte e la vita continua: e le cariatidi femminili rappresentano le madri nell'atto di riaccender le faci della vita. Davanti alla Sfinge sta un uomo sereno in attesa. Se i critici lo vogliono sapere, quella figura non l'ho eseguita dal vivo, sibbene da una fotografia, e la fotografia di quell'uomo fu fatta a Francavilla a Mare nel 1904. La prima parola è dunque l'effigie di un neonato, l'ultima il

ritratto dell'uomo che non teme né della vita né della morte. MORTE TI SPEGNE E VITA TI RINNOVA.”<sup>62</sup>

In questo scritto l'artista fa chiarezza non solo sul contenuto ma anche sui mezzi tecnici da lui utilizzati, ossia la fotografia, ripresa in seguito per l'esecuzione del fregio del Parlamento. Il quadro d'insieme riconferma la visione di un artista completo, curioso e attento sperimentatore di nuove tecnologie, dal cinema alla fotografia, passando per la scultura e la letteratura.

### 1.7 Il fregio per la nuova aula di Montecitorio

La prima decade del Novecento impegna molto Sartorio come uomo e come artista. Nel 1901 viene nominato membro dell'Accademia di San Luca e sposa una giovane pittrice tedesca, Giulia Born. Il matrimonio, nonostante la nascita di Angiola, sarà molto breve, e lascerà non pochi strascichi emotivi nella vita dell'artista, che si vedrà negato il diritto di paternità della figlia. Sono anni di intenso lavoro e Sartorio sembra non avere sosta, si cimenta più volte con i suoi fregi in importanti *expo* internazionali: Venezia (1903), Saint Louis (1904), Milano (1906) e ancora Venezia (1907), tutte vetrine che lo rendono fra gli artisti più noti e ricercati del tempo, meritevole di una commissione come quella per il Fregio del Parlamento, che puntuale arriva.

Il ciclo della vita esposto a Venezia nel 1907 era stato un successo di pubblico e l'incarico tanto atteso da Sartorio giunge da Ernesto Basile, l'architetto che interviene nella nuova aula del Parlamento nominando Sartorio artista di sua fiducia.

Sartorio deve misurarsi con una commissione di cui fanno parte Fradeletto, Boito, e Maccari<sup>63</sup>, appositamente nominati dal Ministero. Si mette presto all'opera, in pochi mesi realizza un bozzetto, da cui a sua volta trae una versione ridotta da inserire nel modellino dell'aula fatto dal Basile per i

<sup>62</sup> G. A. Sartorio, *Le confessioni e le battaglie di un artista*, op. cit.

<sup>63</sup> Maccari lascia presto il suo ruolo, non condivide la tecnica che Sartorio ha scelto per la realizzazione del fregio, preferendo l'affresco.

giurati. Il bozzetto, approvato ufficialmente nel 1908, inizia a circolare: è pubblicato sull'*Illustrazione Italiana* ed esposto insieme al modellino più piccolo all'Esposizione di Venezia del 1909.

“In quanto poi al grande fregio di Giulio Aristide Sartorio, che girerà tutt'intorno alla parte superiore dell'aula lungo uno spazio di ben cento e dieci metri e si comporrà di non meno di duecentosessanta figure, alta ciascuna tre metri, essa è opera davvero magnifica, la quale onora altamente l'artista possente e geniale che ha osato idearla e l'eseguirà in un po' più o forse in assai meno di due anni, con la disinvolta sicurezza con cui ne ha eseguito in pochi mesi quel bozzetto, che ha conquistato senza possibile resistenza, l'animo di chiunque abbia avuto il piacere di poterlo vedere e di poterne, dopo avere colto con rapido sguardo il sapiente ritmo decorativo dell'insieme, deliberare con occhio attento le molteplici svariate bellezze di invenzione, di colore e di plastica dei particolari”<sup>64</sup>.

Il fregio è un'opera colossale, che Sartorio affronta tecnicamente a suo modo. Recupera una tecnica molto antica – l'encausto o cera fredda, già conosciuta ai tempi dei Greci come dimostrato dagli scritti di Plinio il Vecchio e di Vitruvio – realizzandola su tela nel suo studio romano di via Fausta. L'artista sceglie la tipologia del fregio continuando adattare le figure alla forma semicircolare dell'aula e alla luce che secondo il progetto di Basile proviene da un grande lucernaio posto in alto.

“L'intera composizione del fregio, essendo concepita in rapporto alla forma architettonica, si divide in due parti distinte: una retta sul diametro e l'altra curva intorno alla parete della esedra. Sulla prima è rappresentata la visione epica della storia d'Italia, sulla seconda il contenuto lirico della sua civiltà secolare, e nel centro la Giovane Italia serena sulla quadriga trionfale, allo spettacolo denso della sua storia”<sup>65</sup>.

Come nelle precedenti esperienze il primo recupero è quello del mito, un fregio che serve a Sartorio per raccontare la storia della sua patria, per narrare visivamente le vicissitudini del popolo italiano, le lotte, le conquiste, e soprattutto la fede nella giovane Italia. È lei la protagonista di carducciana<sup>66</sup>

<sup>64</sup> Vittorio Pica, *Il Nuovo Palazzo del Parlamento*, in “L'Illustrazione Italiana”, anno XXXV, 22 novembre 1908, pp.490-494.

<sup>65</sup> G. A. Sartorio, *Il fregio della nuova aula in Parlamento*, “La Tribuna”, Roma, 22 settembre 1913.

<sup>66</sup> Nell'immagine della giovane Italia è possibile individuare diversi riferimenti alla poesia *L'Aurora*, in *Odi Barbare*, di Giosuè Carducci. La citazione di Sartorio sui Dioscuri “che come i fratelli asvini a vicenda si cedono l'immortalità consanguinea”, ricorda infatti i versi carducciani, quando il poeta, riferendosi all'Aurora afferma “Guidi le rosse vacche, guidi tu il candido armento e le bionde cavalle care ai fratelli Asvini” e ancora “Allora gli Asvini gemelli, cavalieri del cielo rosea tremante accolgono te nel bel carro d'oro”. Il riferimento al Carducci, al di là dei versi citati, nel fregio diviene iconografico: la giovane Italia nel suo incidere luminoso ha alle spalle il disco solare e viene rappresentata da Sartorio proprio come un'aurora.

memoria, l’Aurora, la luce, che celebra la recente unificazione del paese. Posta al centro del fregio domina dall’alto la sale con a fianco i Dioscuri, simboli del Nord e del Sud ormai fratelli. Alla giovane Italia va l’omaggio dell’artista. Sartorio si rappresenta nel fregio visibilmente ringiovanito e riverente alla destra dell’Italia a cui porge una statuina. Nessun filtro mitologico o letterario, è l’artista con il suo volto a farsi avanti, quasi una firma, una dichiarazione di identità, come il giovane Raffaello nelle stanze Vaticane o il divino Michelangelo nella Sistina. Ma Sartorio non firma solo il suo fregio, entra a farne parte, definitivamente. È coscienza che si tratta dell’opera della vita, della *summa* poetica e stilistica della sua arte, al vertice di una florida ed intensa carriera impegna quindi tutte le forze e le conoscenze tecniche lavorando senza tregua. Ai piedi della giovane Italia Sartorio porge una statuina. È un’altra opera della sua vita, quella che più delle altre le ha tributato fama e consensi, con una genesi lunga e complicata: la *Gorgone*. L’artista si riconosce in quell’immagine quasi fosse un secondo autoritratto, la figura della *Gorgone* lo identifica, è l’immagine della bellezza.

“A destra, a sinistra, il Rinascimento offre alla giovane Italia le doti spirituali: l’Arte, l’Umanesimo, l’Idiota Unificato, le Scoperte, la Classicità, il Senso Cavalleresco. A destra, a sinistra, il Rinascimento offre i fiori della primavera e l’Artista, in una statuina d’oro, l’immagine della bellezza, e l’Umanesimo, prossimo, innalza come espressione viva del ritorno alla realtà, i figli.[...] Avverta l’osservatore che in tutta la rappresentazione che circonda l’ambiente del parlamento italiano, di proposito ho evitate le evocazioni romane, perché la storia dell’Italia nasce dalla caduta dell’Impero Romano e ho messo Classicità fra quelle doti spirituali, che il Rinascimento offre alla Giovane Italia”<sup>67</sup>.

Sono questi i valori nazionali che Sartorio sceglie quindi di celebrare: la lingua italiana unificata, le scoperte, la classicità, l’arte rifiorita con l’Umanesimo. Il culto della bellezza e della rinascita artistica viene sintetizzato nella glorificazione del Rinascimento, il secolo che più degli altri ha rappresentato culturalmente l’identità nazionale grazie ad artisti quali Michelangelo, filtrato da Sartorio attraverso la lezione preraffaellita, e qui nuovamente onnipresente negli scorci arditi, nella pittura volutamente

<sup>67</sup> G. A. Sartorio, *Il fregio della nuova aula in Parlamento*, “La Tribuna”, Roma, 22 settembre 1913.

scultorea, che, come un grande bassorilievo anima il fregio. In questa ennesima citazione michelangiolesca Sartorio racconta della sua storia di artista, quando avrebbe voluto diventare scultore ma il padre lo indirizza subito alla pittura perché “quel che costa la scultura è materialmente incalcolabile, il pittore è più elastico, più libero, più individuale”<sup>68</sup>. La scultura, che per Sartorio rappresenta una vocazione mancata, una sorta di continuazione della parola, nel fregio è rappresentata *in toto* da *L'Aurora*, realizzata da Michelangelo, che rimane scultore anche quando dipinge:

“Ho figurato l'artista che introduce nell'idioma la scultura, perché la plastica per gl'italiani è una continuazione della parola, e la nostra lingua è eccezionalmente scultorea. Fra le braccia dello scultore ho poi messa l'Aurora di Michelangelo, perché il Buonarroti diede alla Notte una significazione pessimista la quale non conviene alla nostra storia contemporanea”<sup>69</sup>.

L'Italia che Sartorio immagina è giovane e in trionfo, non c'è posto per il pessimismo in questa visione. Cavalli al galoppo, vessilli al vento, una folla di corpi in movimento, è una scarica di energia quella emanata dal fregio e il suo vigore plastico è un inno alla vita, alla rinascenza politica, sociale, culturale di un'Italia pronta ad affrontare un nuovo inizio, proprio sotto gli auspici dell'arte che da sempre la rappresenta nel mondo.

Sartorio inserisce nel fregio un repertorio stilistico che ha accumulato nel tempo, non solo la naturale inclinazione verso l'arte rinascimentale, ma i suoi trascorsi pre affaelliti, simbolisti, di pittore animalista, tutti convergono in questa impresa monumentale, senza che si avverta alcuno stridore. Al contrario l'artista riesce ad inserirsi perfettamente nell'architettura Liberty di Basile con il quale condivide la purezza delle forme, la cura del dettaglio, ed uno stile sostanzialmente nazionale, non ancora “invaso” da quelle influenze nordiche così temute. Qui l'artista recupera i suoi ricordi di viaggio, fra cui le opere viste a Londra durante il soggiorno del 1908. Ovvio il richiamo al

<sup>68</sup> G. A. Sartorio, *Le confessioni e le battaglie di un artista*, op. cit.

<sup>69</sup> G. A. Sartorio, *Il fregio della nuova aula in Parlamento*, op. cit.

fregio del Partenone, capolavoro di Fidia traslato al British Museum, a cui si aggiungono i *Trionfi* di Mantegna conservati a Hampton Court.

“Il Sartorio trasportando ogni sera, con le proiezioni dalle diapositive del suo bozzetto, sulla vasta tela i contorni delle figure da dipingere il giorno dopo, lo ha eseguito in trenta mesi, con quella alacrità metodica e inesorabile in cui egli ormai ha saputo per forza di volontà disciplinare la sua vita e la sua immaginazione. [...] Chi conosce il vivace ma trito bozzetto ch’egli espose a Venezia cinque anni fa e che veniva dopo un altro bozzetto a grandi masse con molte figure studiate dal vero, sarà lietamente meravigliato di veder quelle figure, là tanto uguali nella loro gracilità un po’ leziosa, variare qui di forme, di gesti, di espressioni, con tanta evidenza di rilievo raggrupparsi in onde di colore con tanta armonia. A osservarlo, per ora, dal ponte, si capisce che la gran dottrina degli antichi ha aiutato Sartorio a misurare fin dal suo studio l’effetto finale degli scorcii e dei gruppi lassù. [...] Non v’è prospettiva né lineare né aerea e le figure sono tutte sullo stesso piano e tutte di fianco o quasi, come – *si licet...* - nel fregio fidiaco del Partenone, che il Sartorio nel 1908 restò a Londra due mesi passando ore e ore nel British Museum davanti a quelle sculture o a Hampton Court davanti ai Trionfi del Mantegna”<sup>70</sup>.

Il fregio rispetto al bozzetto iniziale subisce solo lievi modifiche, incentrate soprattutto su una maggiore plasticità nell’esecuzione delle figure, un correttivo quindi alla gracilità dei corpi che non aveva convinto la critica. Sartorio non fa mistero di essersi servito del mezzo fotografico nell’esecuzione del progetto, questo espediente lo aiuta ad accelerare i tempi di esecuzione, e soprattutto a riportare con precisione il bozzetto sulla tela. Sartorio è un artista aperto, che riesce a superare la semplice referenzialità fotografica, vista per lo più come modello accademico. In altre parole non ricorre alla fotografia semplicemente come possibile repertorio di immagini ma coglie subito le potenzialità del linguaggio fotografico: l’immediatezza, l’originalità dei tagli, la ricerca del movimento, punto di partenza per molte avanguardie artistiche del Novecento. Diversamente dagli impressionisti non si concentra però sull’immediatezza della visione, anzi ne rimane lontano. La sua pittura non è mai immediata, con l’ovvia eccezione degli schizzi, ma è sottoposta semmai ad un continuo e necessario *labor limae*, che l’artista compie all’interno del suo studio. La proiezione delle immagini Sartorio l’aveva già sperimentata a Francavilla, a casa dell’amico Michetti, ed il

<sup>70</sup> Ugo Ojetti, *Il fregio del Sartorio*, in “La Lettura”, novembre 1913.

naturale seguito, l'interesse per la fotografia, si rivela nel periodo di amicizia con D'Annunzio e il conte Primoli, attraverso una dichiarata impronta preraffaellita. Sartorio e D'annunzio hanno inoltre in comune la frequentazione con il fotografo Mario Nunes Vais, che per il poeta decadente aveva eseguito una serie di ritratti alla Capponcina, ritraendolo negli anni del trionfo letterario. Anche Sartorio è fotografato da Nunes Vais nel periodo della sua definitiva consacrazione, durante l'esecuzione del fregio, ed in questi preziosi documenti si mostra al pubblico nella sua abituale veste di pittore, impeccabile nella sua tenuta bianca e nera.

Sartorio si appassiona subito al nuovo linguaggio, nel 1893 aderisce infatti all' "Associazione italiana di Fotografia" di Roma, e nei primi anni del Novecento fa esso stesso pratica fotografica come mostra Alessandro Brandi, protagonista del suo *Romae Carrus Navalis*, il quale, *alter ego* dell'artista, ricorre spesso al mezzo fotografico. Nel romanzo il termine fotografia compare ben sedici volte e Sartorio con una certa ironia non esita ad inserire la descrizione della tecnica da lui utilizzata fra le pagine del libro: "Comincerai col farmi una preparazione monocroma ricavandola da una fotografia"<sup>71</sup> ed ancora "Cominciamo col dire, che il quadro ha il difetto di essere stato dipinto in parte da un artista moderno, che s'è servito della fotografia. I nostri artisti, caro Vescovasi, non disegnano più!"<sup>72</sup>

Come ampiamente dimostrato da Marina Miraglia<sup>73</sup>, le figure del grande bozzetto preparatorio sono state delineate proprio con il sussidio tecnico della fotografia. Sartorio si accorge infatti che il mezzo fotografico gli offre infinite possibilità, fra cui il poter ingrandire i propri soggetti, invertire i rapporti tonali del bianco e del nero, ed ottenere attraverso delle riprese dall'alto di

<sup>71</sup> G. A. Sartorio, *Romae Carrus Navalis*, op. cit., p. 42.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>73</sup> Cfr, Marina Miraglia, *Sartorio, la fotografia, e il fregio del Parlamento*, in *Il fregio di Giulio Aristide Sartorio*, op. cit., pp.79-90.

una scala, pose plastiche piuttosto originali, altrimenti impossibili, che sovvertono il punto di vista e il canone di rappresentazione tradizionale.

### 1.8 Il reportage di guerra e il ciclo di Fregene

Terminato il fregio, Sartorio ha modo di riprendere la fotografia anche in altre occasioni. È il 1915 quando parte per la prima volta volontario in guerra come sottotenente di Cavalleria. L'esperienza non prosegue nel migliore dei modi, viene ferito a Lucinico sull'Isonzo e fatto prigioniero per due anni a Mauthausen è liberato solo grazie alla mediazione del Papa.

“Alla quarta pattuglia, mentre disegnavo lo stato di avanzamento delle trincee austriache sul Podgora, il 2 giugno, venni sorpreso da una pattuglia austriaca.

[...] Rimasto solo ebbi la ventura di disimpegnarmi dalla pattuglia che ci aveva inseguiti, ma quando invano cercai i miei uomini essi erano scomparsi con la rapidità della folgore. Proseguii la pattuglia solo e volli ispezionare Lucinigo che una contadina mi aveva assicurato sguarnito come in realtà lo era.

Nei pressi del paese, davanti alla fattoria Miani, una seconda pattuglia mi sbarrò il cammino ed io l'affrontai sperando superarla di carriera. Mi ebbi il peggio, il cavallo morì crivellato di ferite, io caddi con la gamba perforata da due proiettili.

Dopo due anni di prigionia venni restituito quale grave ferito. Rimpatriato non volli i documenti d'invalidità dell'ospedale di Celio per avere ancora la possibilità di tornare al fronte. Vi ritornai interessato dall'ufficio di propaganda, ma senza stipendio, senza sussidi e senza neanche la tessera per viaggiare gratuitamente. Feci subito dodici quadri della guerra sul Carso, che riprodotto a colori rappresentarono agli occhi degli alleati la difficoltà della nostra azione.

In seguito assistetti alla ritirata sul Piave e da allora fino alla riconquista del Delta, sempre gratuitamente esposto ad essere fucilato se venivo riacciuffato dagli austriaci, ferito a Cortelazzo, ebbi la ventura di illustrare tutta la battaglia in sessanta dipinti”<sup>74</sup>.

Le parole di Sartorio al Duce mostrano lo spirito che animava la sua tempra di artista, la volontà di superare le atrocità vissute al fronte e il periodo di prigionia, pur di continuare ad osservare la battaglia da soldato. Infatti, ciò che spinge un uomo non più giovanissimo, pittore affermato, ad arruolarsi, non è solo spirito patriottico. Sartorio sul campo di guerra continua a dipingere, ritrae dal vivo i momenti cruciali delle battaglie, i soldati feriti, i morti sul campo. In questo *reportage* bellico l'artista ricorre spesso ad annotazioni fotografiche, un repertorio di istantanee da lui stesso scattate o

<sup>74</sup> G.A. Sartorio, *Memoria di Giulio Aristide Sartorio a Benito Mussolini*, 24 Maggio 1928, Archivio Centrale dello Stato, *Segreteria Particolare del Duce, Carteggio ordinario*, 509.165/1, cartella Sartorio.

attinto dall'archivio fotografico dell'Esercito. L'attività di Sartorio reporter, fotografo e pittore è straordinaria, ricca di novità stilistiche e cromatiche. I tagli visivi delle tele si arricchiscono di nuove angolazioni, privilegiano la visione dall'alto e quella diagonale, debitori al linguaggio fotografico. I colori si fanno intensi e più chiari con l'incremento della gamma di rossi, di ocra, di blu,<sup>75</sup>. Attraverso la fotografia Sartorio documenta anche una serie di viaggi, in Egitto (1919), in Palestina (1929), evidenziando gusto e predisposizione per il nuovo linguaggio artistico. Ma è forse nei ritratti familiari che le qualità di Sartorio fotografo mostrano al meglio la resa dei sentimenti rivelando gli aspetti più sensibili dell'animo umano.

Nel 1919 l'artista sposa l'attrice italo-spagnola Marga Sevilla, allieva di Eleonora Duse, dal matrimonio nascono Lyli e Lucio, e per Sartorio è l'inizio di una nuova stagione come uomo e come artista. Il periodo dal 1919 a 1932 corrisponde agli anni trascorsi con Marga, musa prediletta insieme ai due figli, per le opere del ciclo di Fregene, ambientate prevalentemente sul litorale romano. Queste opere costituiscono un tributo alla famiglia, una ritrovata fede nell'ottimismo e negli affetti, quasi un "paradiso inaspettato", come definirà Sartorio questa nuova fase della sua vita all'indomani della guerra:

"Veramente nell'arte dell'ultimi decennio è un incanto nuovo. La compagna, che gli rende lieta la vita e che lo conforta fino alla fine con un amore ed un'abnegazione degni davvero di così alto artista, è ormai, insieme con i due bambini bellissimi, l'argomento preferito delle sue composizioni. Sempre egli ha nei suoi quadri, sin dalla giovinezza, raffigurato volentieri corpi giovanili e di fanciulli, ma non mai come adesso ha saputo esaltare con lirismo più semplice e più penetrante la poesia santa della maternità terrestre e celeste"<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Come ampiamente ricostruito da Renato Miracco, attualmente la produzione di guerra di Sartorio è formata da dodici tele (alcune in collezioni private altre di proprietà del Ministero Italiano per gli Affari Esteri) a cui si aggiungono sessantuno dipinti, che, acquistati da oriundi veneti vennero regalati al Circolo Italiano di San Paolo in Brasile. Di queste opere non si aveva più notizia, fino al 2000, quando, in seguito ad una visita a San Paolo, sono stati riacquistati dallo Stato Italiano. Cfr. Renato Miracco, in *Impressioni di una battaglia vista e rappresentata dal pittore tra il 1917 e il 1918*, in *Giulio Aristide Sartorio, 1860-1932*, op. cit., pp. 129-137.

<sup>76</sup> Achille Bertini Colosso, *Giulio Aristide Sartorio*, in *Mostra delle pitture di Giulio Aristide Sartorio nella Regia Galleria Borghese*, 9 marzo- 24 aprile 1933, Roma, Reale Accademia d'Italia, p.19.

Una maternità universale è quella che Sartorio esprime attraverso le figure della moglie e dei figli, ritratti con disarmante freschezza in una comunione di sguardi e di gesti, inondati di luce. La tavolozza si schiarisce, la pennellata è veloce, il taglio delle composizioni è fotografico, nessun filtro mitologico o allegorico, nessuna ridondanza in queste opere. Sartorio lascia entrare la vita. Si concentra su Marga, musa e compagna diletta, su Lydia e Lucio bambini, li ritrae in riva al mare in atteggiamenti intimi e familiari con una tenerezza che tradisce lo sguardo paterno. I titoli che l'artista sceglie per questi dipinti rivelano un sereno universo familiare fatto di piccoli gesti sinceri, quasi istantanee fotografiche. Del resto la fotografia, che da sempre accompagna la produzione sartoriana, diventa accanto ai dipinti un mezzo espressivo parallelo oltre ad essere un repertorio per lo studio delle pose.

“Adesso egli ha scoperto nella spiaggia di Fregene, che un gruppo di intraprendenti milanesi ha aperto a pochi chilometri da Roma, facendone un'altra Viareggio (ma un tempo in cui le capanne di falasco andavano poche centinaia di metri più in là del canale) e in quella spiaggia nelle stupende pinete che le parano le spalle, s'è gettato con la sua solita insaziabile bramosia.

[...] Egli tratta (poiché m'è occorso di fargli cenno) il pastello e la tempera con una grande bravura e personalità; e qualche volta, mischia la tempera anche all'olio, o nei quadri più grandi, si volge all'encueto; e poiché gli piace frugare nella tecnica non solo con l'istinto ma anche con una sua cultura e qualche volta erudizione, ha ritrovati certi bianchi, non più chimici come oggi s'usano ma fatti con terra vicentina che egli compra... a Filadelfia, e che gli permettono di raggiungere luminosità e lucentezze persino abbaglianti, con l'immediato senso che gli altri colori ne risultano sporchi e con la certezza che il bianco non si offuscherà coi tempi.

Quante volte negli ultimi anni s'era notata questa sua passione per il bianco, che aveva persino il torto a accusare di gessosi i suoi quadri! E invece proprio la gioia della tecnica, che orientava il suo stile: tanto nell'artista si confondono inestricabilmente i motivi ideali e materiali, il mestiere con l'ispirazione”<sup>77</sup>.

In *Gioia di vivere* (1927) Marga appare bellissima coperta da un peplo leggero, sfoggia un costume ed una acconciatura anni venti, si diverte a posare con un ombrellino da sole insieme ai figli, quasi puttini, nella loro paffuta nudità. *Madre e figlio* (1926), *Gambina ferita* (1929), *Bambini in riva al mare* (1927), sono tutte istantanee pittoriche in cui Sartorio riscopre l'en

<sup>77</sup> Ettore Cozzani, *Aristide Sartorio*, in “L'Eroica”, 1929, nn.125-126, pp. 33-38.

*plein air*, la solarità del paesaggio marino, con un impasto cromatico in cui dominano gli azzurri, i gialli, i toni bruniti della campagna. Il bianco è il vero protagonista di questa produzione. È acceso, quasi abbagliante in *Maternità-La famiglia* (1928), assume diverse *nuances* in *La Famiglia* (1929), è presente nella resa delle increspature marine, nelle vesti candide e nel pallore degli incarnati in *Monache in riva al mare* (1926), costruito sull'alternanza delle due tonalità, bianco e azzurro. In questo originalissimo dipinto: "le suore in mezzo all'acqua sembrano un volo di gabbiani che s'alzino e si posino nel caldo mezzogiorno: monache tutte avviluppate nella castità del loro abito; ma l'irrendevolezza della stoffa bagnata e la trasparenza del bianco metton quasi a nudo le loro forme, che prendono così la snellezza delle onde che frusciano ai loro piedi"<sup>78</sup>.

Negli *Horti Galateae*, la villa romana dove la famiglia Sartorio si trasferisce, l'artista trascorre le sue giornate continuando a dipingere prevalentemente scene familiari, senza perdere quell'entusiasmo onnivoro che lo spinge a cimentarsi nel cinema, nella fotografia, e non ultima nella letteratura. Della villa rimangono numerose descrizioni ed un repertorio fotografico che testimonia l'importanza di questo luogo nella vita e nell'arte di Sartorio. Nei pochi ritratti presenti nella produzione pittorica sartoriana due, *Primavera* (1922) ed *Autunno* (1925), ritraggono Marga nel parco della villa *Horti Galateae*, come evidente dalla balaustra rappresentata sullo sfondo.

In linea con la produzione degli anni Venti *Primavera* è costruito mono cromaticamente sui toni del bianco, il pallore dell'incarnato crea un tutt'uno con la trama del vestito indossato dalla donna, che emana una luce abbagliante, la pennellata è rapida e sommaria, evidente nella resa dello sfondo. In *Autunno* i toni diventano bruniti, la luce è vespertina, Marga è fasciata da un lungo abito ed indossa la *mantilla* il tipico copricapo delle donne spagnole. A completare le stagioni *Estate* (1922) in cui Marga campeggia su uno sfondo marino e *Inverno* (1922) interessante per le scelte cromatiche in cui prevalgono i toni marroni ed il taglio che mette in evidenza

---

<sup>78</sup> *Ibidem*.

il primo piano della donna non mostrando il corpo per intero ma soffermandosi sulla parte superiore.

### 1.9 La crociera della Regia Nave *Italia*

Nel 1924 Sartorio compie il periplo dell'America Latina dallo stretto di Magellano all'Avana a bordo della Regia Nave *Italia*, che salpa da La Spezia il 18 febbraio per raggiungere nuovamente il porto dopo otto mesi di navigazione, il 20 ottobre.

La Crociera era volta a promuovere il *made in Italy* nei paesi dell'America Latina attraverso una selezione di prodotti industriali, artigianali ed artistici, ma fu anche strumento di propaganda per rinnovare lo spirito patriottico degli italiani emigrati in altri paesi.

“È una fiera in cui trionfa l'estetica dannunziana: una specie di Vittoriale galleggiante, eccessi di eroismo e di sacrificio, merci alla rinfusa, pretese da corte rinascimentale. Il responsabile artistico Aristide Sartorio non è ancora uscito dalla *belle époque*, ignora il futurismo che, sbarcato da un paio d'anni nell'America Latina è stato il protagonista, negato ma seguito, della “Settimana dell'arte moderna” a San Paolo. Nonostante Sartorio, l'effetto d'insieme della nave-fiera coi suoi contrasti stridenti è quello di un fenomeno artistico contemporaneo, il surrealismo”<sup>79</sup>.

Nessun partecipante futurista tra gli espositori per una Crociera che parte sotto gli auspici di D'Annunzio e la supervisione di Mussolini, incarnati nella figura del capo della spedizione, Giovanni Giuriati, nominato Ambasciatore straordinario dal Governo Mussolini, il quale aveva preso parte alla dannunziana impresa di Fiume. Fatti salvi i futuristi, gli artisti rappresentati sulla nave, oltre a Sartorio, appartenevano al Novecento italiano : Mancini, Casorati, Cascella, Gemito, Gatti, e molti altri<sup>80</sup>.

Per quanto riguarda la scelta delle figure istituzionali, la commissione organizzatrice composta da personaggi vicini a D'Annunzio, selezionò le personalità che più rispecchiavano i valori nazionali, fra queste Sartorio,

<sup>79</sup> Ludovico Incisa di Camerana, *La grande traversata di un Vittoriale galleggiante*, in *Sartorio 1924, Crociera della Regia Nave Italia nell'America Latina*, Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 9 dicembre 1999 - 5 febbraio 2000, Edizioni De Luca, Roma, 1999, p. 1.

<sup>80</sup> Cfr: Teresa Sacchi Lodispoto, *La crociera della Regia Nave “Italia”: dal progetto al viaggio*, in *Sartorio 1924, Crociera della Regia Nave Italia nell'America Latina*, op. cit., p.16.

nominato con regio decreto Commissario per le Belle Arti insieme a Leonardo Bistolfi. Quest'ultimo rinuncia al viaggio, e Sartorio rimane unico commissario a bordo per la parte artistica. Nel progetto iniziale era stata prevista un'esposizione d'arte curata dai due Commissari, con opere provenienti dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, ma, come si evince da una lettera dell'allora direttore della Galleria, Arduino Colasanti, il prestito non venne mai concesso al fine di tutelare la conservazione dei dipinti. La mancanza di documentazione, di un indice e di un catalogo ufficiale, non consentono di ricostruire con esattezza quali fossero le cinquecento opere contemporanee scelte da Bistolfi e Sartorio ed esposte sulla nave, "certo è che a causa della mancanza di spazio, l'esposizione è allestita all'aperto sul ponte della seconda passeggiata"<sup>81</sup>.

"Nel 1923 venni pregato dal colonnello Janni, allora segretario del Comandante Grenet, di fare il disegno per una cartolina della Crociera della Nave Italia in procinto di salpare per l'America del Sud e conobbi allora il Sig. Alberto Passigli intraprenditore e finanziatore dell'impresa.

Il Passigli cercava qualche uomo rappresentativo che desse lustro all'impresa; Gabriele D'Annunzio prima e poi Ma scagni si era rifiutati. Prima interessò me alla decorazione dei due boccaporti della nave con prezzi irrisori, che bastarono appena a ricoprire le spese da me sostenute delle grandi cornici di legno intagliate; proponendomi in seguito l'incarico di rappresentante dell'arte e di conferenziere culturale sullo stesso argomento. Nessuno stipendio e otto mesi operosi lasciando la famiglia in Roma e provvedendo al decoroso disimpegno delle mie funzioni. Sola e magra e non mantenuta promessa un compenso a fine crociera che avrebbe dovuto aggirarsi intorno alle cento mila lire. In vista però delle mie difficoltà finanziarie immediate, sia per il mantenimento della mia famiglia a Roma, si convenne che avrei imbarcato un certo numero di dipinti per fare a tutto mio rischio e pericolo delle mostre personali a terra. Lo Janni e il Grenet furono presenti a questi accordi e io mostrai ai tre Signori tutte quelle opere che intendevo imbarcare a questo scopo"<sup>82</sup>.

Sartorio imbarca sulla Regia nave *Italia* la sua produzione di guerra – con la speranza di venderla – si trattava di circa sessanta dipinti realizzati al fronte durante il primo conflitto mondiale. La serie verrà poi acquistata dalla colonia italiana di San Paolo in Brasile per ornare le sale del Circolo italiano. Nonostante il tono rammaricato della lettera indirizzata al Duce, gli otto mesi di navigazione saranno floridi per la produzione sartoriana, la traversata

<sup>81</sup> *Ibidem*, p.16

<sup>82</sup> G. A. Sartorio, *Memoria di Giulio Aristide Sartorio a Benito Mussolini*, 24 Maggio 1928, op. cit.

oceanica aprirà all'artista nuovi scenari paesaggistici e sarà lo spunto per una nuova serie di paesaggi e vedute. Nonostante Sartorio sia l'unico commissario artistico a bordo dell'*Italia* riesce in maniera esemplare ad assolvere agli incarichi istituzionali dedicandosi comunque alla pittura. Subisce il fascino della natura antartica, dai contrasti cromatici così diversi da quelli mediterranei, ritraendola con rapidità di tratto in tele ad olio e pastelli. Le vedute sud-americane sono vibranti di luce, rapide nell'esecuzione, inedite nel taglio compositivo. Lontane dal simbolismo della stagione romana sono prive di sublimazione, quasi sempre interrotte dalla presenza di foche, pinguini, cormorani, albatros, i quali rivelano l'iniziale inclinazione sartoriana nella rappresentazione del regno animale. In questi dipinti:

“gli animali sono ritratti nella loro particolare linea estetica con assoluto rispetto al singolare carattere che essi posseggono, poiché questo animalista perfetto tiene ch'essi risultino nella immagine pittorica in tutta la vitalità interiore che li muove ubbidienti all'istinto. Ecco i lama sornioni e filosofi, i pinguini stupidi e pavoneggianti, gli albatros raccolti e sereni, i pellicani buffi e tardivi, i puma sospettosi e ringhiosi; e poi i gabbiani, i cormorani, i condor ed una quantità di altri animali d'ogni specie sorpresi nella libera esplicazione sei sensi che li differenzia e assai dai loro simili cresciuti ed allevati in prigionia”<sup>83</sup>.

In *Stretto di Magellano. Isola delle foche* (1924) i toni bruniti del paesaggio e degli animali in primo piano fanno da contraltare ai ghiacciai sullo sfondo, accennati con tratti incisivi di bianco e di azzurro. In *Stretto di Magellano. Capo Pilar* (1924), il contrasto cromatico continua nella resa veloce di un monte roccioso e di una marina increspata da un volo di uccelli che sembra combinarsi con il naturale moto dei flutti. Queste opere rivelano l'immediatezza della visione e della tecnica e, lontane dal paziente *labor limae* sartoriano dei primi anni, sono più vicine per inclinazione alla fotografia. Sartorio è totalmente immerso in questa natura antartica, la sua

---

<sup>83</sup> Piero Scarpa, *Visioni dell'America Latina del pittore Giulio Aristide Sartorio*, in “Rivista d'Italia e d'America”, Anno IV, ottobre 1926.

attività pittorica diventa frenetica, fra il quattro e il dodici giugno realizza ben trentotto opere.<sup>84</sup> Il ritorno in Italia dell'artista sarà acclamato con successo.

“Egli infatti, superando ogni aspettativa, ha riportato in Patria ben duecentotrenta dipinti ad olio, a tempera e a pastello, riproducenti le più caratteristiche vedute e molte interessanti scene di vita vissuta nei paesi dell’America latina, bagnati dall’Atlantico e dal Pacifico, vertebrati dalle Ande, bruciati dal sole o resi lucenti e suggestivi dal gelo.

[...] Le doti di disegnatore, di pittore di paesaggio, di figura e di animali, cui il Sartorio è in pieno possesso, in questa occasione sono state da lui poste in continuo esercizio facendole risultare nella loro meravigliosa consistenza.

[...] Chi ha ammirato questa recentissima produzione di Giulio Aristide Sartorio è rimasto soprattutto sorpreso dalla eccezionale rapidità con cui egli ha inseguito dal vero i numerosi quadri, i quali sono opere d’arte complete, per nulla impressionato di dover di giorno in giorno, se non di ora in ora, affrontando le asperità dei climi diversi, esercitare il cervello alla ricerca di nuove tonalità nella propria tavolozza ubbidiente e inesauribile, alimentatrice della foga da cui era preso il pittore durante le sedute che lo trattenevano avvinto alla incomparabile bellezza della natura”<sup>85</sup>.

A prescindere dalle cifre ufficiali – i circa duecento dipinti che Sartorio dichiara di aver eseguito nel corso della Crociera – è interessante sottolineare come l’attività dell’artista proceda senza sosta ed in qualunque tipo di contesto. Immerso nella campagna romana, pericolosamente arruolato al fronte, in riva al mare di Fregene impegnato in una crociera istituzionale, Sartorio rimane sempre un pittore. Trasforma ogni nuova esperienza, ogni momento di vita, anche il più tragico, in linfa vitale per rinnovare il suo linguaggio artistico e declinarlo in una scala infinita di variazioni.

### 1.10 Gli ultimi anni

Gli ultimi anni della vita dell’artista sono divisi fra malattia ed incarichi ufficiali. Nel 1929 è nominato Accademico d’Italia con funzioni di Presidente per la classe di Belle Arti. Ha già settant’anni quando riceve l’incarico per realizzare i cartoni per i mosaici del Duomo di Messina nei quali voleva rappresentare con centinaia di immagini la storia del cristianesimo nella città.

<sup>84</sup> Cfr, Bruno Mantura, *Sartorio poco prima e poco dopo il viaggio in America Latina*, in *La crociera della Regia Nave “Italia”: dal progetto al viaggio*, in *Sartorio 1924, Crociera della Regia Nave Italia nell’America Latina*, op. cit., p. XIV.

<sup>85</sup> Piero Scarpa, op. cit.

Dell'importante committenza ecclesiastica restano solo i bozzetti di preparazione, la sopravvenuta perdita dell'artista, il due ottobre 1932, non consente infatti la prosecuzione dei lavori. Sartorio, nonostante l'incombenza della malattia forse "dovuta ad un lento e progressivo, fatale intossicamento di quel minio e di quell'ossido di piombo della biacca, ch'egli prediligeva sopra tutti gli altri colori"<sup>86</sup> ebbe particolarmente a cuore la decorazione musiva del Duomo messinese. Aveva confidato alla moglie "Se Iddio mi vuol bene, prima di morire mi deve fare decorare una chiesa"<sup>87</sup>. Ed è Marga a delineare il ritratto poco ufficiale ma sincero della figura di Sartorio:

"Quando tre anni or sono, la munificenza Spirituale e materiale di S. E. Angelo Paino l'invitò a decorare l'intera cattedrale di Messina, Sartorio fu preso da un ardore che doveva fatalmente consumarlo tutto. Egli non sapeva di questo monumento in restauro, non conosceva la storia patriottica e religiosa della città, non aveva mai pensato a mosaici. In poco tempo fu saturo di leggende, di fatti storici, di vite dei santi, di martiri, di eroi inerenti al lavoro che doveva concepire, e pur lavorando l'intero giorno, come sempre nella notte – dopo solo poche ore di sonno – vegliava a delineare la sua concezione squisita e formidabile. Dare forma ai suoi pensieri.  
[...] Terminare il bozzetto, l'intero bozzetto della Cattedrale fu opera immane. Concepire e legarne i molteplici quadri con un'insuperabile armonia, senza alcuna nota discordante, innalzare sopra i fatti e le figurazioni umane che la leggenda e la storia di Messina possiede, il cielo della Vergine con le invocazioni laureatane figurate e coronate al di sopra di tutto ciò con fiammeggianti angeli accesi. L'ardore, tutto all'intorno, gli "ora pro nobis" delle schiere alate e pruganti sembra ancor oggi che òla realtà lo testimonia, un'impossibile umana impresa"<sup>88</sup>.

La notizia della scomparsa di Sartorio ha importante eco nella capitale, le maggiori testate del tempo dedicano alla sua figura parole di lode e di encomio per una carriera svolta nel segno dell'impegno etico e professionale. I suoi contemporanei avevano colto quell'energia e quell'attività senza sosta, mai affievolite nel corso degli anni ma rinnovate in linguaggi sempre nuovi, dall'arte, al cinema, alla letteratura. Avevano colto lo sguardo curioso, la natura ottimista, l'attaccamento alla vita, di un uomo che aveva deciso di vivere in prima linea facendo tesoro di ogni esperienza. Eppure, per lungo tempo il nome dell'artista cade in un silenzio sconsiderato. Difficile da

<sup>86</sup> Marga Sartorio Sevilla, *Aristide Sartorio. L'uomo*, in "Capitolinum", VIII, 1932, pp.599-611.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

classificare Sartorio, troppo complessa la sua arte *fin de siècle* e troppo distante dal clima avanguardistico del Novecento. A Parigi manca l'appuntamento con l'Impressionismo, a Londra ripercorre l'ormai desueta strada preraffaellita, a Roma è estraneo ai fermenti del Futurismo. Sartorio i musei non li vuole chiusi, anzi, li pratica continuamente, ed in quei luoghi attinge ad un repertorio indispensabile per la genesi delle sue opere. Non disprezza la cultura, semmai la divora, e ad un'automobile da corsa avrebbe di certo preferito la *Vittoria di Samotracia*. Non cerca a tutti i costi il favore del pubblico ma frequenta i salotti buoni ed il suo universo nutrito di cultura finisce quasi col divenire elitario.

Un artista a tutti i costi Sartorio, da Mauthausen a Fregene la sua produzione è senza sosta, mai mediocre, mai superfiale, piuttosto sempre nuova e diversa con un dialogo continuo fra presente e passato. Nel suo sperimentare onnivoro è stato davvero un *outsider* dell'arte nel senso più florido e positivo del termine, al di fuori da ogni corrente artistica e di pensiero è stato solo sé stesso riuscendo dannunzianamente a trasformare la sua vita in un'opera d'arte.